



Musica

. 10
OBER

„Die in neuer und vollständiger Fassung gespielte Haydn-Oper ‚Il mondo della luna‘ erwies sich als d e r Kassenschlager des Holland-Festivals 1959“ (DPA).

JOSEPH HAYDN

Die Welt auf dem Monde

(Il mondo della luna)

*Dramma giocoso in drei Akten von Carlo Goldoni. Deutsche Bühnenfassung von Hans Swarowsky.
Herausgegeben von H. C. Robbins Landon. (Italienisch-deutsch)*

*Erstaufführung der italienischen Fassung während des Holland-Festivals 1959 und der Internationalen Musikfestspiele Aix-en-Provence 1959 (Carlo Maria Giulini, Maurice Sarrazin, Jean-Denis Malclès)
Erstaufführung der deutschen Fassung während der Salzburger Festspiele 1959 (Bernhard Conz, Georg Reinhardt, Heinrich Wendel, Erich Walter)*

Die Presse schreibt:

„... beglückend und wahrhaft festlich war die Begegnung mit der Haydn-Oper ‚Die Welt auf dem Monde‘.“
Walter Abendroth in „Die Zeit“ 7. 8. 1959

„Die von Robbins Landon in der ursprünglichen Fassung wiederhergestellte Oper ‚Die Welt auf dem Monde‘ ist ein Meisterwerk des heiteren Musiktheaters. Die erste Aufführung auf dem Holland-Festival hatte einen triumphalen Erfolg bei Kennern und Publikum... Haydns Partitur hat in ihrer parlierenden Leichtigkeit die Anmut des Herzens, die Grazie der Reinheit und den Zauber jenes Adels, der dem Spiel des Eros etwas vom Geheimnis der Seele mitzuteilen vermag.“

Rolf Trouwborst in „Westfälische Rundschau“ 10. 7. 1959

„Die Oper erwies sich... als eines der bezauberndsten Bühnenwerke der Wiener Klassiker. Sie wurde zum Glanz- und Höhepunkt des Holland-Festivals.“

Heinz Liepmann in „Die Welt“ 8. 7. 1959

„Die vortreffliche Übertragung aus dem Italienischen ins Deutsche hat Hans Swarowsky besorgt... Es ist Haydns musikalischer Charakter, der sich hier offenbart...“

Ernst Thomas in „Frankfurter Allgemeine Zeitung“ 4. 8. 1959

„Das flüssige, saubere Deutsch der Übertragung ist zu loben... überhaupt führen die Figuren ein quikkes Leben, ihre Partien sind mit instrumentalen und melodischen Kostbarkeiten ausgestattet.“

Kurt Honolka in „Stuttgarter Nachrichten“ 31. 7. 1959

„Haydn hat diese phantastische Reise mit einer unendlichen Einfühlungskunst in Musik gesetzt, einer Raffinesse, die dauerndes Entzücken hervorruft.“

Nicole Hirsch in „France-soir“

„Ein ‚Ereignis‘ erster Ordnung war die Uraufführung der Neuausgabe von Haydns Oper ‚Il mondo della luna‘... Haydns Musik weist eine Fülle herrlichster Stücke auf.“

Willy Werner Göttig in „Abendpost“ 3. 7. 1959

„Unbegreiflich, wieso die ‚Welt auf dem Monde‘ nur stückchenweise hat fortleben dürfen... Ein internationales Publikum war das Auditorium und überschüttete... mit Beifall zum Ruhme Haydns.“

Gerhard Schön in „Hessische Allgemeine“ 30. 6. 1959

„Es ist unbegreiflich, daß man sich so lange ein derartig schlagkräftiges musikalisches Lustspiel auf der deutschen Bühne hat entgehen lassen.“

J. P. in „Schwabacher Tagblatt“ 11. 8. 1959

„Es gab Beifall von astronomischem Ausmaß. Dieses Buffowerk dürfte seinen Weg über die nach solcher Kost hungrigen Bühnen machen.“

Dr. A. Meyer in „Main-Post“ 14. 8. 1959

BÄRENREITER-VERLAG KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK

Weihnachtsmusik

für Schule und Haus, Kirche und Konzert, in allen Besetzungen, vom einfachen Liedsatz bis zur Kantate, alte und neue Musik, seit langem eingeführte Ausgaben und Neuerscheinungen dieses Jahres, Advents- und Weihnachtsspiele mit Musik, schöne Geschenke für Musikfreunde und weihnachtliche Gaben finden Sie auf den 24 Seiten unseres neuen Verzeichnisses

Weihnachtsmusik-Ratgeber 1959

(Bärenreiter-Bote 43)

Kostenlose Abgabe durch jede kulturelle Musikhandlung oder direkt vom

Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel

soeben erschienen

il flauto dolce

Paul Feuerl, Zwei Suiten für Blockflöten-Quartett

Schottische Weisen für Sopranflöte und Klavier

Lieder und Tänze aus der Renaissance für 2 Sopran- und 1 Altflöte

MUSIK FÜR GITARRE

Frank Martin, Vier Stücke für Gitarre

Giov. Bapt. Marella, Suite A-Dur für zwei Gitarren

Nicolo Paganini, Romanze für Gitarre

Tänze und Weisen aus dem Barock

Tänze und Liedsätze aus der Renaissance

Canzonen und Tänze aus dem 16. Jahrhundert (Übertragungen alter Lautentabulaturen von Karl Scheit)

Verlangen Sie bitte ausführliche Kataloge!

UNIVERSAL-EDITION

MUSICA

MONATSSCHRIFT FÜR ALLE GEBIETE
DES MUSIKLEBENS

HERAUSGEGEBEN VON DR. GÜNTER HAUSSWALD

13. Jahrgang / Heft 10 / Oktober 1959

INHALT

Werner Bollert: Zur Struktur unseres städtischen Musiklebens	625
John Clapham: Blick in die Werkstatt eines Komponisten	629
Eckart Klessmann: Vom Wesen der Musik Henry Purcells	634
Franz Krieg: Quo vadis musica sacra? . . .	637
Ernst Koster: Konkrete Musik zum Tanz . .	639

MUSICA-BERICHT 643

Neue Stätten der Musen: Bonn S. 643; Kassel S. 645; *Ausklänge der Festspiele:* Darmstadt S. 646; München S. 648; Salzburg S. 649; Granada, Santander S. 650; Edinburgh S. 651; Athen S. 651; Gstaad S. 652; *Musikstädte im Profil:* Berlin S. 652; Stuttgart S. 653; Oldenburg S. 654; *Oper:* Bamberg S. 654; Oberhausen S. 655; Mannheim S. 655; Schwerin S. 656; Altenburg S. 656; *Konzert:* Leipzig S. 656; München S. 658; Weimar S. 659; Hannover S. 659; Dessau S. 660; Augsburg S. 660; *Funk:* Norddeutscher Rundfunk Hamburg S. 660; *Fernsehen:* Hilversum S. 661; *Blick auf das Ausland:* Rom S. 662; Genf S. 663; Zagreb S. 664; London S. 664; Warschau S. 665; Los Angeles S. 666; Buenos Aires S. 666; Porto Alegre S. 667; Santiago S. 667; Lima S. 668; Montevideo S. 669.

MUSICA-UMSCHAU 670

Eine Max-Reger-Erinnerung S. 670; *In Memoriam:* Bohuslav Martinů S. 671; Walter Serauky S. 671; Paul Fleming S. 672; *Blick in die Welt:* Musikleben in Bulgarien S. 672; *Zur Zeitchronik:* Vorbildliche Konzertpflege S. 673; *Musica sacra inter nationes* S. 674; Ein Kulturzentrum für Solingen S. 674; Kalender der Festspiele S. 674; *Porträts:* Wolfgang Jacobi 65 Jahre S. 674; Egon Kornauth S. 675; *Erziehung und Unterricht:* Musizieren auf Schloß Weikersheim S. 675;

Studenten spielen Oper S. 676; Tagungen, Kurse, Wettbewerbe S. 676; *Historische Streiflichter*: König Davids Harfe S. 677; *Miszellen*: Eine zu wenig genutzte Orgel S. 678; *Vom Musikalienmarkt*: Bialas, Burkhard, Büchtger S. 678; *Das neue Buch*: Alfred Einstein S. 679; Musikalische Reisen des Dr. Burney S. 680; Ein Gelehrter des Späthumanismus S. 680; Ein wichtiges Quellenwerk S. 680; Theater in Kassel S. 681; Der „Freischütz“-Text ein Plagiat? S. 681; Händel im Bild S. 682; Puccini unter psychoanalytischer Sonde S. 682; Ein amerikanisches Lehrbuch der Musik S. 682; Ein Traktat zur Ornamentik S. 683; Kleine Musik-Enzyklopädie S. 683; *Zeitschriftenspiegel*: Wir notieren S. 684.

MUSICA-NACHRICHT 684

MUSICA-BILDER

Titelbild: Martin Ritter „Nympe“.

Tafeln: 43: Antonín Dvořák, Klaviertrio f-Moll n. S. 628; Tafel 44: Antonín Dvořák, Klaviertrio f-Moll v. S. 629; Tafel 45: Bonn, Die neue Beethovenhalle n. S. 642; Tafel 46: Kassel, Das neue Staatstheater v. S. 643.

Abbildungen im Text: Briefmarkenblock zur Einweihung der neuen Beethovenhalle S. 644; Wagner-Régenys „Prometheus“ in Kassel S. 645; Leopold Stokowski dirigiert das Gewandhaus-Orchester S. 657; Henk Badings „Salto mortale“ S. 661; Maria Callas als Medea S. 665; Karl Riebe S. 673; König David S. 677.

Unser Bilddokument: Läutenistin S. 679.

ERSCHEINUNGSWEISE: „Musica“, vereinigt mit der ehemaligen „Neuen Musikzeitschrift“, erscheint zusammen mit der Zweimonatsschrift „musica schallplatte“ jährlich in 12 Heften.

SCHRIFTLEITUNG: Dr. Günter Hauswald. Alle Einsendungen, die den Inhalt betreffen, sind zu richten an die Schriftleitung „Musica“ bzw. „musica schallplatte“, Kassel-Wilhelmshöhe, Heinrich-Schütz-Allee 29–37, Tel. 2891–93. Nicht bestellte Manuskripte werden nur zurückgesandt, wenn Rückporto beiliegt.

VERLAG: Bärenreiter Kassel, Basel, London, New York.

BEZUG: „Musica“ kann durch den Buch- und Musikhandel oder unmittelbar vom Verlag bezogen werden. Preis für die Deutsche Bundesrepublik und alle übrigen Länder mit Ausnahme der Deutschen Demokratischen Republik und der Schweiz jährlich DM 18.—, halbjährlich DM 9.— zuzüglich Zustellgebühren. Einzelheft DM 1.80. Bezugspreis für die Deutsche Demokratische Republik DM 21.60. Bezugspreis für die Schweiz sfr 19.90 zuzüglich Porto.

ANZEIGEN: Annahme durch den Bärenreiter-Verlag, Werbeabteilung, Kassel-Wilhelmshöhe, Heinrich-Schütz-Allee 29–37, Telefon 2891–93. Anzeigentarif auf Verlangen.

DRUCK: Bärenreiter-Druck Kassel.

Teilaufgaben dieses Heftes liegen Prospekte folgender Verlage bei: Breitkopf & Härtel, Wiesbaden / A. Langen G. Müller, München / Merseburger, Berlin / Hermann Moock, Celle.

JOSEF RUFER

Das Werk Arnold Schönbergs

208 Seiten, mit 24 Faksimiles von Handschriften und 10 z. T. farbigen Wiedergaben von Gemälden Schönbergs. Leinenband. DM 32.—.

Arnold Schönberg gilt als „Vater der Neuen Musik“ des 20. Jahrhunderts. Die vorliegende bibliographische Erfassung seines gesamten Schaffens gibt zum erstenmal einen Begriff von der außerordentlichen geistigen Reichweite, der Vielfalt und Originalität, sowie von den schöpferischen Kräften dieses faszinierenden Geistes. Seit er anfangs 1909 die erste, nicht mehr tonal gebundene Musik schrieb, hat Schönberg der abendländischen Musikentwicklung ganz neue Wege erschlossen. Anhand des vorliegenden Buches kann man diesen Prozeß zum erstenmal vollständig und in allen Zusammenhängen überblicken. — Der Verfasser war dem Meister seit 1919, zuerst als Schüler, dann als sein Assistent an der ehemaligen Preussischen Akademie der Künste aufs engste verbunden.

BÄRENREITER-VERLAG

WERNER BOLLERT

ZUR STRUKTUR UNSERES STÄDTISCHEN MUSIKLEBENS

Überblickt man die Fülle dessen, was jede neue Saison alljährlich verheißt und was täglich, ja stündlich an Musik „verkonsumiert“ wird, so müßte man denken, es werde genug für die Kunst getan und es sei eigentlich doch alles in Ordnung. Fast keine Epoche ist so festspielreich, so kongreßfreudig und tagungswütig gewesen wie die heutige; und dem willigen und aufnahmebereiten Hörer wurde, berücksichtigt man Rundfunk und Schallplatte mit, vermutlich auch noch nie zuvor so vielerlei angeboten, wie jetzt. Wie aber soll der Hörer wählen, wenn er ein eigenes Urteil nicht mitbringt, wenn er sich mehr oder weniger auf den Zufall des Abends verläßt? Sowohl vom rein psychologischen als auch vom soziologischen Blickwinkel aus fällt es schwer, das Publikum von heute noch als eine tätige Einheit zu sehen. Die zwei letzten Weltkriege mit ihren umwälzenden Auswirkungen sind an der Substanz des Menschen nicht spurlos vorübergegangen; und nach wie vor stehen sämtliche Nationen in einer gesellschaftlichen Umbildung, deren Konsolidierung noch keineswegs abgeschlossen ist.

1945 mußte es in Deutschland das Bestreben sein, möglichst bald wieder ein geordnetes Kulturleben in Gang zu bringen. Unvergeßlich jene ersten Zeiten nach Kriegsende, in denen die allgemeinen Impulse so stark und die Fähigkeit des wahren Musikerlebnisses so ursprünglich waren: eine nach Kunst hungernde Bevölkerung verzehrte sich förmlich nach den hohen Werten des Daseins. Außer dem immensen Nachholebedarf an dem, was seit 1933 teilweise und dann ganz gefehlt hatte, war da einfach das Bedürfnis, nun wieder unbeschränkt (und doch nicht wahllos) echte und gute Musik hören zu können. Später setzten in zunehmendem Maße eine Normalisierung und zugleich eine wesentliche Hebung des Lebensstandards ein: nun durfte man an den Wiederaufbau der zerstörten Opernhäuser und Konzertsäle gehen. Heute besitzen die meisten deutschen Städte bereits wieder ihre zentralen Musikstätten, die in der Regel sogar weitaus moderner und technisch vollkommener als früher neu erstanden sind.

Wie aber schauen heutzutage die Programme der Konzerte aus, wie die Spielpläne unserer Operninstitute? Zieht man einen Vergleich mit jenem an Veranstaltungen überreichen Jahrzehnt zwischen 1920 und 1930, so muß eine Tatsache sofort ins Auge fallen: die jetzt geradezu einseitige Bevorzugung der Orchesterkonzerte und demgegenüber das auffällige Zurücktreten der Kammermusik- und Solistenabende. Hierfür dürften zunächst rein pekuniäre Gründe maßgebend sein, denn weder der Solist noch die ihn vertretende Konzertdirektion zeigen sich geneigt, auch nur das geringste Risiko einzugehen. Der früher immerhin noch mögliche Beruf des Nur-Konzertsängers ist heute so gut wie ausgestorben; jeder sucht, wenn er irgend kann, sich schleunigst in den Schutz der subventionierten Geldmacht Oper zu begeben. Hinzu kommt noch ein weiteres, freilich vom Publikum ausgehendes und ernst genug zu wertendes Motiv: heute „ziehen“ eigentlich bloß noch bekannteste, genau zu bestimmende Namen des „internationalen Künstlermarktes“, die einfach überall zu finden sind, und denen also auch das Gebiet des Liedes obliegt. Die Sucht nach erlauchten Namen und Personen beherrscht heute weite Kreise der Musikverbraucher, die hier beinahe eine Geschmacksdiktatur aufzurichten scheinen. Das Schwinden der Solistenabende geht nicht nur den vokalen, sondern auch weitgehend den instrumentalbereich an. Dies allerdings mit einer Ausnahme: einzig die Fülle der immer noch stattfindenden Klavierabende erinnert im An-

gebot an jene fast schon legendäre Zeit vor drei Jahrzehnten. Junge und ältere Pianisten aus aller Herren Ländern tauchen zumeist neu an unserem Horizont auf, die alle rasch berühmt werden möchten und denen es an Talent gar nicht mangelt. Unser Zeitalter scheint so recht zur Epoche der Pianisten-Begabungen geworden zu sein, wobei die technischen Anforderungen ihren Höhepunkt noch keineswegs erreicht haben dürften. Hier also wird, merkwürdigerweise, das sonst gültige Prinzip des risikolosen Musizierens durchbrochen; und wenn es nach der Zahl der Klavierabende ginge, so müßte eigentlich diesem Instrument die Zukunft gehören. Bedauerlicher ist noch der Rückgang der adligsten Kunstübung überhaupt, der reinen Kammermusik. Nehmen wir als Beispiel solche Vereinigungen wie das Klaviertrio oder das Streichquartett — Künstlerverbände, in denen Deutschland führend war —, so ist ein Abbau auf der ganzen Linie festzustellen. Was früher selbstverständlich war, ist heute zur Seltenheit geworden: namhafte deutsche Quartettvereinigungen müssen wir mit der Laterne suchen. Daß es damit im Ausland ein wenig besser bestellt ist, kann uns kein Trost sein. Den auf kammermusikalische Betätigung erpichten Künstlern, die ja zumeist durch Mitgliedschaft in großen Sinfonieorchestern bzw. durch Lehramter ohnehin stark absorbiert sind, bleibt heutzutage in der Regel nicht mehr die nötige freie Zeit für die spezielle Pflege des solistischen Zusammenspiels. Einzelne erfolgreiche Kammermusikreihen, die von rührigen Konzertveranstaltern durchgeführt werden, sagen nichts gegen unsere obige These, nichts gegen diesen geradezu krisenhaften Zustand. Denn das Publikum ist natürlich stets dabei, wenn ihm pro Saison acht bis zehn wohl vorbereitete Abende mit exquisiten Künstlern des In- und Auslandes geboten werden. Bisweilen enthalten solche Zyklen auch Konzerte der hochqualifizierten Kammerorchester, wie etwa der Musici di Roma, der Festival Strings of Lucerne, des Stuttgarter Kammerorchesters, der Zagreber Solisten, die dank ihrer unnachahmlichen Ensemble-Kultur Entscheidendes für die Verbreitung der Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts leisten. Die Kenntnis aber der Meisterwerke, aus denen heraus jene edle Gattung erst recht lebendig wird, ist da ebensowenig mehr vorhanden wie die eigentlich schöpferische Mitarbeit des Hörers, dem man noch um 1930 vorbehaltlos Haydn-, Mozart-, Beethoven-, Schubert-, Brahms- und Reger-Zyklen vorsetzen durfte. Wie gut könnte man dies heute bis zur Moderne hin erweitern! Wo wäre es früher vorgekommen, daß (und zwar in einem kleineren Saal) ein Beethoven-Quartett-Zyklus nicht bis zum Ende durchgehalten werden konnte, nur weil sich nicht genügend Zuhörer einfanden? An diesem Punkte sollte unbedingt eine Erziehung zum Hören einsetzen: um auch eine neue Generation mit dieser Art von Musik vertraut zu machen.

Das Publikum strömt in erster Linie in die großen, vorwiegend von berühmten Gastdirigenten geleiteten Sinfoniekonzerte. Hier braucht sich nämlich der Zuhörer in seiner Mitarbeit nicht sonderlich anzustrengen, vor allem dann nicht, wenn es sich um die gesicherten klassisch-romantischen Programme handelt. Ohne Brahms und Tschaikowsky sind solche Abende nach wie vor nicht denkbar. Als weitere Attraktionen werden bedeutende Pianisten, Geiger oder Cellisten als Solisten verpflichtet (während die von Nikisch und noch von Bruno Walter oft und gern herangezogenen Sänger-Solisten in diesem Rahmen nicht mehr recht *en vogue* sind), die abwechselnd wiederum ihre Standard-Konzerte vortragen: dem Publikum ein willkommenes Anlaß, an so bekannten Werken die beliebten Interpreten-Vergleiche anzustellen. Gerade hier ergäbe sich eine schöne Gelegenheit, die reichlich stereotyp gewordene Auslese durch Hinzunahme von Solokonzerten des 20. Jahrhunderts wohltuend zu bereichern: von Pfitzner über Hindemith, Strawinsky und Bartók bis zu Fortner und den jüngeren Komponisten. Diese unzähligen Sinfoniekonzerte wären ein völlig beruhigter Boden ohne jegliche Problematik, wenn die Veranstalter es nicht immer wieder versuchten, mitten

ins Programm hinein ein zeitgenössisches Werk zu plazieren. Wie aber sollte man sich für die Gegenwart anders einsetzen als eben auf diese, den Abonnenten freilich recht anstößige Weise? So muß auch das breite Publikum, in diesem Punkte nicht immer gutwillig, zu gewissen Hörerfahrungen mit der Neuen Musik gelangen, die es eigentlich gar nicht machen wollte; zu weiterreichenden Auswirkungen jedoch ist damit noch kein haltbares Fundament gelegt. Wer grundsätzlich nicht mag, ist selbst durch häufige kleine Dosierungen kaum ernstlich zu überzeugen. Schade übrigens, daß die Mehrzahl der zeitgenössischen Schöpfungen schon deshalb nicht ins allgemeine Bewußtsein vordringt, weil man sie am selben Orte gewöhnlich nur einmal zu hören bekommt. Man sollte es zur Regel machen, gerade aus dieser weiten und kompositorisch so vielschichtigen Gruppe das Beste auszuwählen und dann ein zweites und ein drittes Mal zu präsentieren, damit es sich unverwechselbarer einprägen und allmählich vielleicht schon den Schein des Bekannten annehme. Denn es kann nicht gut tun, wenn der Hörer stets wieder von gänzlich Neuem überschüttet wird. Die ausschließlich der zeitgenössischen Musik gewidmeten und oft in Verbindung mit den zuständigen Rundfunkanstalten geplanten Abende sind in erster Linie „dem Kenner und Liebhaber“ des Neuen zugedacht; das breite Publikum, das vor 1933 selbst an experimentellen Dingen interessiert war, nimmt an ihnen nur in sehr begrenztem Umfang teil. Ein paar Ausnahmen, insbesondere die von Karl Amadeus Hartmann inaugurierte Münchener Reihe „Musica viva“ seien deshalb rühmend genannt. Das Bedürfnis nach sinfonischer Musik erscheint allenthalben so stark, daß in der Großstadt viele Orchester nebeneinander zu existieren vermögen, ohne sich in ihren Kreisen zu stören oder gar zu benachteiligen; und wer nicht die Konzerte der örtlichen Philharmoniker besuchen kann, wird ähnlichen Programmen auch bei anderen, nicht ganz so qualitätsreichen Orchestern begegnen. Eigens für die Jugend veranstaltete Konzerte bzw. Konzertreihen haben sich in vielen deutschen Städten (z. B. in Berlin und Bochum sowie in dem sehr weit gesteckten Rahmen der „Musikalischen Jugend Deutschlands e. V.“) eingebürgert und als unbedingt positiv erwiesen; und die hier unschwer zu erzielenden Resultate werden auch fernerhin jede Mühe reichlich lohnen. Für die Förderung des künstlerischen Nachwuchses wird heute enorm viel getan, sowohl durch Wettbewerbe als auch durch reelle Chancen des frühzeitigen Auf-dem-Podium-Stehens und des mannigfaltigen Ausprobierens, und dies von öffentlicher wie von privater Seite. Es gilt aber gerade deshalb auch das grausam anmutende Faktum einer natürlichen Auslese nach Begabung und Leistung; die jetzigen Absolventen unserer Musikhochschulen und Konservatorien werden es ohnehin nicht leicht haben. Nur für einige Orchesterinstrumente sieht es unverändert günstig aus, sonst aber ist das Angebot erheblich größer als die Nachfrage. Wer sein Leben heute ganz auf den künstlerischen Beruf stellen will, sollte sich selbst doppelt und dreifach auf die Eignung hin prüfen.

Von den jungen Studierenden, die sich dereinst das Dasein eines „Stars“ erträumen, kommen wir zu denjenigen, die es — freilich nicht ohne ursprüngliche Begnadung und nicht ohne eigenen Fleiß — kraft ihrer künstlerischen Intensität geworden sind. Auf dem Felde der Oper zwar muß dieses Starwesen zu kommerziellen Unzuträglichkeiten und sogar zur Auflösung des absoluten Ensemblegedankens führen und ist deswegen oft genug als Krebschaden *kat exochen* gebrandmarkt worden. Den wenigen Genies in der Reproduktion sollte man jedoch besondere Bedingungen des Lebens und Arbeitens zubilligen; und von solcher Warte aus betrachtet ist es wohl richtig, daß man sie in ihren besten Jahren überall auf der Welt gleichzeitig wirken läßt: damit allen Menschen jederzeit ein Muster dessen vor Augen sei, wie weit man es heutzutage in der Kunst des Nachschaffens bringen kann. Daß hier lediglich die echten Genies gemeint sind, steht außer Frage: jene nämlich, denen es selbst als Gast in fremden Auf-

führungen gelingen kann, diese mit ihrem nachschöpferischen Geiste zu erfüllen. In der täglichen Arbeit aber lebt ein Opernhaus nicht vom Glanz gastierender Zugvögel-Virtuosens, sondern vom Gemeinschaftssinn seines ständigen Künstlerteams. Die kleineren und mittleren Theater werden da weit besser im voraus planen, weit weniger Schwierigkeiten zu überwinden haben als die großen Bühnen, die mitunter froh sein müssen, wenigstens ein spielfähiges „relatives Ensemble“ (wenn es schon kein „absolutes“ sein kann) zur Verfügung zu haben. Sämtliche vorausgesagten Krisenmomente hat die Oper bisher überdauert. Ihrer Geschichte und ihrem Wesen nach zur Konstanz neigend, kann sie auch in ihrem Repertoire die Wendigkeit, die aktuelle Zeitbezogenheit des Sprechtheaters nicht erreichen. Eine fruchtbare Kritik ihres Spielplans wird also nur schüchtern und unter Vorbehalt geäußert werden dürfen. Kann der Intendant eines Orchesters ein neues Werk schließlich ruhig verantworten, weil es kostenmäßig sich im Überschaubaren hält, so wird sein Kollege vom Opernhaus bei einem Parallelfall weit länger zögern müssen; will er sich hinterher doch nicht sagen lassen, er habe leichtsinnig öffentliche Steuergelder verschleudert. Zu bewundern ist der Wagemut gerade der mittelgroßen deutschen Opernbühnen, die immer wieder Vorstöße zugunsten des zeitgenössischen Musiktheaters unternehmen, ohne greifbare Erfolge voraussagen zu können. Nach den Schöpfungen von Richard Strauss haben ja nur noch wenige Opern im Repertoire Fuß gefaßt; Orff und Egk halten noch die besten Aufführungsziffern (weniger zur Zeit schon Britten, Einem, Menotti und Sutermeister), während Alban Bergs „Wozzeck“ und Hindemiths „Mathis“ nachträglich fast in den Rang der klassischen Moderne aufgerückt sind. Ähnlich wie Egks „Revisor“ erwies sich jüngst auch Liebermanns „Schule der Frauen“ als veritabler Magnet für die Opernkasse; die Nachwirkung der neuen Bühnenwerke von Fortner, Henze und Klebe ist jetzt noch nicht recht abzuschätzen. Sonst aber basiert, wie schon seit Jahrzehnten, der deutsche Opernspielplan vorwiegend auf den Namen Mozart, Verdi, Puccini, Lortzing (!), Wagner und Richard Strauss. Von den zahlreichen Entdeckungsfahrten, die man während des letzten Dezenniums ins Land der musikalischen Vergangenheit (Pergolesi — Scarlatti — Purcell — Lully — Monteverdi) unternahm, wird die Ausstrahlung fürs laufende Repertoire vermutlich nur gering sein. Haydns Opernschaffen beginnt erst jetzt im Jubiläumsjahr langsam in Erscheinung zu treten; inwieweit das Händeljahr 1959 diesem Meister eine zweite echte Renaissance beschert hat, wird die nahe Zukunft zeigen. An Boden gewonnen hat inzwischen der heitere Rossini (während die opere serie Bellinis und Donizettis zunächst noch auf italienische Theater beschränkt bleiben); fast mehr noch versprechen die Wiederbelebungsversuche an Smetanas Gesamtwerk, die unlängst für die deutsche Bühne begonnen haben. Auch die erneute Beschäftigung mit der französischen Spieloper des 19. Jahrhunderts könnte, wenn man sich ihrer mit Liebe annimmt, mancherlei Gewinn bringen.

Das alles gilt in ähnlicher Weise auch für die reichlich ausgefahrenen Konzertgeleise: die Programme greifen aus der klassisch-romantischen Epoche stets nur die gleichen Hauptwerke heraus, ohne sich im mindesten um die interessanten Nebenphänomene zu kümmern oder sie wenigstens einmal zur Diskussion zu stellen. Aus angeborener Phantasielosigkeit trauen oftmals die Veranstalter dem Publikum allzu wenig zu. Eine weitergehende Auflockerung der Vortragsfolge aber wird in den Sinfoniekonzerten auf die Dauer einfach nicht zu umgehen sein: eine Auflockerung freilich, die bei aller gebotenen Vielfalt doch eine gewisse Vertiefung des Geschmacks mit sich bringen müßte. Die weltberühmten Dirigenten werden nicht immer bloß mit ihren „Paradestücken“ glänzen wollen, die sie an jedem beliebigen Platz der Erde unschwer „abziehen“ können; vielleicht werden sie später einmal gern neue Werke studieren oder auch inzwischen schon wieder unbekannt gewordene Partituren des 19. Jahrhunderts, das in vielem doch besser ist als sein Ruf heute. Spielte man noch vor wenigen Jahrzehnten von Mozart und

Trille
~~2 Klaviere~~
Piano
Adagio
Trille

783/51

ANTONÍN DVOŘÁK:

Im Besitz von Dvořáks Erben

Klaviertrio f-Moll • Frühfassung

Handwritten musical score for Antonín Dvořák's Klaviertrio in F minor, Op. 91, Skizze zum Finale. The score is written on ten staves, with the first five staves heavily crossed out with diagonal lines. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "molto ritard." and "in tempo". The score is written in F minor, indicated by three flats in the key signature.

ANTONÍN DVOŘÁK:

Klaviertrio f-Moll • Skizze zum Finale

Shubert nicht mehr als die letzten Sinfonien, so hat sich darin das Feld doch sehr geweitet; und mit Haydns sinfonischem Opus könnte es allmählich ähnlich kommen. Die landläufigen Programme zu variieren, sollte keine Mühe bereiten. Liszts Tondichtungen, Schöpfungen von César Franck, Delius, Holst, Nielsen und Glasunow (um nur ein paar Namen herauszugreifen) wären erneut auf ihren Wertgehalt zu überprüfen; und von Richard Strauss dürfte man insbesondere den „Macbeth“ nicht so ganz vernachlässigen.

Solange unser Musikleben in der bisherigen überlieferten Gestalt und im Kern noch relativ unangefochten weiter besteht, sollten die verantwortlichen Stellen nicht bloß Mut zur Moderne besitzen, sondern auch Phantasie im Aufspüren des zurückliegenden sinfonischen Musiziergutes. Wie reich muß eine Nation sich dünken, wenn sie glaubt, im Bereiche der Oper etwa an Glucks Werken, an Cornelius' „Barbier von Bagdad“ oder Hugo Wolfs „Corregidor“ vorübergehen zu können?

JOHN CLAPHAM

BLICK IN DIE WERKSTATT EINES KOMPONISTEN

Die beiden Fassungen von Dvořáks Klaviertrio f-Moll

Es besteht seit langem die Gewohnheit, Dvořák als einen intuitiven Komponisten anzusehen und ihn als „naiv“ zu bezeichnen. Hely-Hutchinson z. B. faßt diese Ansicht in einem sonst gut fundierten und einprägsamen Artikel¹ zusammen, wenn er schreibt: „Dvořák war zuerst, zuletzt und immer Musiker; auf den Höhepunkten seines Schaffens dachte er nicht, überlegte er nicht, grübelte er nicht, er wußte es eben.“ Unglücklicherweise wurden Feststellungen dieser Art ohne einen ernsthaften Versuch getroffen, die Kompositionsmethoden Dvořáks näher zu prüfen; denn sobald man das auch nur in geringem Umfang unternimmt, wird klar, daß Verfächter dieser Meinung durch den wüchsigen Charakter von Dvořáks Musik irregeführt wurden. Wenn auch viele von Dvořáks Skizzen und ersten Entwürfen verlorengegangen sind — man sagt, sie seien seiner Frau an Backtagen zum Feueranzünden sehr willkommen gewesen —, so existieren doch noch genug, daß wir daraus schließen können, daß Dvořák immer zuerst einen ganzen Satz oder ein ganzes Werk skizzierte, ehe er es in Partitur schrieb. Weiterhin ist es offensichtlich, daß diese Skizzen nur die nackten Umrisse der Musik wiedergaben und daß diese sehr oft geändert, umgeformt oder sogar erweitert wurde, wenn das Werk seine endgültige Gestalt annahm. Die Kompositionsarbeit war erst dann beendet, wenn Dvořák damit zufrieden war. Revision und Selbstkritik verursachten freilich öfters Verzögerungen.

Man muß sich in die Erinnerung zurückrufen, daß das f-Moll-Trio in einer Zeit komponiert wurde, als Dvořák versucht war, dem etwas engen Ideal der nationalen tschechischen Oper untreu zu werden. Er plante damals, für die internationale Bühne eine deutsche Oper zu schreiben. Nachdem er in Wien, Deutschland und London auf instrumentalem Gebiet Erfolg hatte, mußte die Möglichkeit, neue Welten zu erobern, etwas sehr Verlockendes für ihn gehabt haben. Aber Dvořáks Nationalbewußtsein ließ ihn dieses Dilemma tief fühlen, und es gab für ihn keine schnelle Entscheidung, weder so noch so. Zu dieser Zeit war er seiner selbst nicht so sicher wie zu anderen Zeiten in seiner fruchtbarsten Schaffensperiode. Es scheint sogar, daß sein fester Glaube an seinen Schöpfer bis zu einem gewissen Grad erschüttert war, denn er vergaß, die üblichen Worte „Bohu díky“ (Dank sei Gott) an den Schluß seiner Kom-

¹ „Dvořák the Craftsman“, Music and Letters, XXII, 4. Okt. 1941.

positionen zu schreiben. Während der Arbeit am Trio in f-Moll und an der d-Moll-Symphonie überlegte er viel hin und her. Aber man wird kaum zweifeln können, daß schließlich diese beiden Werke, die den geistigen Einfluß von Brahms widerspiegeln, eine größere Bedeutung erreichten als fast alles, was er zuvor geschrieben hatte.

Die erste Partitur des Trios entstand zwischen dem 4. Februar und dem 31. März 1883; der erste Satz war am 19. Februar beendet, der zweite am 6. März; der dritte wurde am 7. März begonnen und das Finale am 20. März. Diese Partitur wurde jedoch nicht veröffentlicht. Es entstand eine vollkommen neue Partitur, die sich von der ersten in vielem unterschied; diese neue Fassung wurde von Simrock benutzt, ist aber seitdem verloren. Man kann annehmen, daß der Beginn der neuen Partitur etwa zwischen der Vollendung des Scherzo capriccioso am 2. Mai und dem Anfang der Arbeit an der Husitská-Ouvertüre am 9. August liegt. Das veröffentlichte Werk erschien im Herbst desselben Jahres. Die Titelseite der ersten Partitur trägt die Opus-Zahl 64, die kurz darauf „Dimitri“ erhielt; die 4 wurde später von anderer Hand mit Bleistift in eine 5 geändert. Das Ausradieren, Ausstreichen und Überkleben von verschiedenen Takten macht einen etwas unordentlichen Eindruck, aber, was von größerer Wichtigkeit ist: es zeigt den ständigen Wunsch nach Verbesserung. Es ist klar, daß einige dieser Änderungen nach Beendigung der Partitur gemacht wurden, andere wieder während der Arbeit entstanden. Als der Komponist erkannte, daß er noch viele neue Gedanken einflechten wollte, die z. T. das Neuschreiben großer Teile der Sätze erforderten, fühlte er sich wohl gezwungen, eine vollkommen neue Partitur anzufertigen. Diese neue Partitur enthält zwar bereits viele Abweichungen, die schon früher zu beobachten sind, nichtsdestoweniger sind diese Unterschiede zwischen der geänderten ersten Partitur und der endgültigen Fassung beträchtlich. Dieses Werk zeigt also eine Tendenz, die für Dvořák kennzeichnend ist, nämlich den Wunsch, eine Komposition auszufeilen und zu verbessern, sobald sie Gestalt annimmt. Diese Neigung ist hier viel stärker spürbar als in den meisten seiner früheren Kompositionen². Viele Änderungen in der zweiten Fassung erstreben einen klareren musikalischen Aufbau, während andere wieder auf eine radikale Beeinflussung der Gesamtstruktur abzielen. Die beiden Fassungen können nicht mit den beiden Varianten des Klaviertrios in H-Dur von Brahms verglichen werden, das dieser zunächst 1854 vollendete und dem er sich 1890 wieder zuwandte und es zum großen Teil neu schrieb. Als Dvořák sein Trio komponierte, hatte er viel mehr Erfahrungen als Brahms im Alter von 21 Jahren, und er sah keine Notwendigkeit, seine Musik als Ganzes neu zu formulieren, nachdem er soeben die Partitur beendet hatte. Seine beiden Partituren spiegeln vielmehr zwei aufeinanderfolgende Stufen eines fortlaufenden schöpferischen Prozesses. Die erste Partitur mit all ihrem Streben nach größter Genauigkeit, mit Verbesserungen, Revisionen und Ausfeilungen, zeigt ein Durchgangsstadium. Dvořák war genügend selbstkritisch, um zu sehen, daß sie noch ernsthafte Mängel hatte.

*

Das erste Manuskript enthält im ersten Satz viele Änderungen. So gehen die dynamischen Zeichen in den ersten sechs Takten von p bis f, in der veröffentlichten Partitur von pp bis ff. An der Stelle, an der das Klavier das neue Thema der Violine in Takt 34 übernimmt, gab ihm der Komponist zunächst die ständig wiederkehrenden Achteltriolen und Begleitakkorde in Viertelnoten wie in den vorausgehenden vier Takten; die Streicher erhielten ganze Noten. In dieser Anordnung war es nicht möglich, die Melodie in der Klaviersolistenstimme genügend zu hören. Das wurde später geändert. Fünf Takte weiter hatte das Klavier ursprünglich Arpeggien in beiden Händen, während das Cello ganze Noten zu spielen hatte. Aber die

² Die Arbeit des Verfassers „The Evolution of Dvořák's Symphonie „From the New World“, Musical Quarterly, XLIV, 2. April 1958, bespricht diese Tendenz an einem zehn Jahre später komponierten Werk.

Arpeggien der linken Hand mußten dann zu Oktaven in ganzen Noten abgewandelt werden, und das Cello nahm das Hauptthema des Satzes auf. So wurde dieser Teil viel interessanter als zuvor.

Die entscheidenden Änderungen in diesem Satz betreffen den Beginn des zweiten Themas. Ursprünglich wurde dieser Teil in cis-Moll eröffnet. Das Klavier übernahm das Thema, während die Streicher noch an die Figur des Hauptthemas erinnerten.

1.

Die „mährische Modulation“ erscheint im vierten Takt. Nach acht Takten kehrt das gleiche Thema in Dur wieder, danach wendet es sich nach Moll zurück. Das Des-Dur-Thema von fünf Takten Länge folgte kurz darauf. Es wurde ursprünglich von der Violine vorgetragen, nicht vom Cello. Nach einem dreitaktigen rhythmischen Nachsatz wurde der Eröffnungstakt von Beispiel 1 in Dur wiederholt und erfüllte hier die gleiche Aufgabe wie in den Takten 83–84 der gedruckten Partitur, allerdings ohne den punktierten Rhythmus auf den vierten Schlag der Takte. Der Rest der Exposition stimmte ziemlich genau mit der letzten Fassung überein.

Beim Überarbeiten des Werkes nahm Dvořák das ganze Thema von Beispiel 1 zu Beginn des zweiten Teiles weg. Damit gab er die Idee auf, diesen Teil in Moll zu beginnen, um dann nach Dur zu wechseln. Wahrscheinlich wurde ihm klar, daß sein cis-Moll-Thema im Charakter zu bruchstückhaft war, um an einer solch wichtigen Stelle im Satz zu stehen, und daß die breite Des-Dur Melodie sich hier viel besser ausnahm. Dvořáks ursprünglichem Plan nach erklang diese fünftaktige Melodie nur einmal in der Exposition. Um aber dem zweiten Teil die richtigen Proportionen zu geben, wurde es notwendig, die Melodie nach einer kurzen Zeit zu wiederholen. Als Dvořák die Neufassung des Werkes vorbereitete, entschied er sich dafür. Er gab die Melodie zunächst dem Cello, später der Violine. Der Klavierpart in den hinzugefügten Takten ist recht flüssig gehalten. Der Satz gewinnt durch diese Änderungen sehr. Im Manuskript fanden sich Hinweise, daß 27 Takte vor Beginn der Durchführung um einen halben Ton erhöht werden sollten, damit in b-Moll begonnen werden konnte (Takt 127). Diesen Tonartenwechsel nahm Dvořák während der Arbeit an der Durchführung vor. Manche Änderungen wurden aber auch später gemacht; sie betreffen jedoch nur Einzelheiten. In einer Durchführung von 71 Takten haben 14 Takte abweichende Gestalt, die über die erste Fassung geklebt wurden. Etwa 35 Takte (einschließlich der transponierten Takte) zeigen weitere Änderungen; drei Takte sind vollkommen gestrichen, und nur 15 Takte sind unverändert geblieben. Nachdem Dvořák alle diese Probleme schon im ersten Manuskript gelöst hatte, war es nicht mehr notwendig, in diesem Teil des Satzes bei der Vorbereitung der zweiten Partitur viel zu ändern.

In der Reprise und Coda dagegen wurden unzählige Abweichungen vorgenommen, aus denen das erste Thema genau so frei behandelt hervorgeht, wie es in der ersten Fassung steht. Das

zweite Thema, beginnend wie Beispiel 1 in f-Moll, hielt sich eng an den entsprechenden Teil des ersten Entwurfes der Exposition, und die Coda deutet schon die endgültige Fassung in allen wesentlichen Einzelheiten an. Von diesen waren nur noch beim zweiten Thema wesentliche Änderungen beim Schreiben der zweiten Partitur nötig. — Noch eine weitere Verbesserung in diesem Satz ist wert, erwähnt zu werden. Fünf Takte bevor die Des-Dur-Melodie in Takt 57 beginnt, wurde dieses Thema vom Klavier in derselben Tonart vorweggenommen. Das wurde dann im ersten Manuskript ausgestrichen und durch eine andere Vorwegnahme in b-Moll ergänzt. Aber schließlich wurde auch diese Lösung verworfen, und statt dessen wurden die Takte 53–56 so angelegt, daß das Streicherthema von Takt 10 leicht anklang, aber, schon in das neue Thema überleitend, doch seine Identität verschleierte.

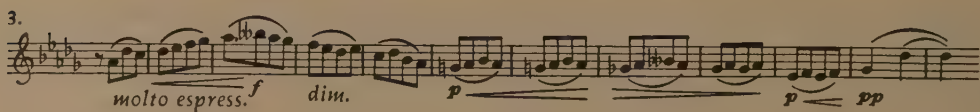
*

In der ersten Partitur steht der langsame Satz an zweiter Stelle und das Scherzo an dritter; in der gedruckten Fassung ist die Reihenfolge umgekehrt. Man sollte annehmen, daß Dvořák ein Scherzo viel spontaner als andere Sätze komponiert hätte, denn hierin erreichte er zuerst seine Vollkommenheit. Im ganzen gesehen ist diese Vermutung auch richtig; trotzdem ist es interessant festzustellen, daß Dvořák sowohl im Scherzo wie auch im Trio nochmals neu beginnen mußte. Ursprünglich sollte das Scherzo *Allegretto scherzando* heißen; das zweite Wort wurde jedoch gestrichen und durch *grazioso* ersetzt. Das Manuskript zeigt acht Takte, nur unvollkommen skizziert, die die Takte des späteren Scherzos ungefähr ahnen lassen, und dann den Beginn, der uns bekannt ist, aber ohne die beiden einführenden Takte durch die Streicher. Später fügte Dvořák die Worte hinzu: „*Violine und Cello beginnen allein, zwei Takte lang, das Klavier setzt erst mit dem dritten Takt ein.*“ Im Manuskript werden drei Abschnitte angegeben, die wiederholt werden sollen, aber diese Wiederholung wurde später weggelassen. Der erste Entwurf des Trio-Themas ist einer gesonderten Betrachtung wert. Die Noten, die der Komponist der Violine in den ersten vier Takten zuwies und ausradierte, sind mit ziemlicher Sicherheit zu entziffern. Das Thema, das er dem Trio gab, stellt eine Erweiterung jenes ersten Gedankens dar. Aber es muß gesagt werden, daß Dvořák auf einen zu starken Ausdruck in einer Phrase von vier oder acht Takten verzichtete, als er die Melodie neu entwarf und sie auf 24 Takte ausdehnte. Erster Entwurf und Beginn der Triomelodie lauten:

2.



3.



Im Manuskript wurde der langsame Satz zunächst mit *Andante cantabile* bezeichnet, jedoch dann mit *Adagio* vertauscht. In der gedruckten Fassung steht dann *Poco adagio*. Viele Änderungen wurden während des Komponierens vorgenommen, dem 11taktigen Hauptthema folgend. Dvořák hatte die Absicht, die Musik von As-Dur, der Tonika, in den Takten 17–18 nach f-Moll zu führen, strich das jedoch aus und modulierte statt dessen nach Ges-Dur, da er wohl das Hauptthema in F-Dur wieder aufnehmen wollte. Dadurch, daß er der Violine die ersten Takte des ersten Themas in F übergab und dem Klavier, begleitet von einer Gegenmelodie der Violine, eine leicht abweichende Fassung der ersten fünf Takte in der Grundtonart zuschrieb, hoffte er zu erreichen, daß das Klavier die antwortende fünftaktige Phrase über-

nehmen konnte, die die Violinen in Takt 6—11 spielten. Wahrscheinlich hielt er es für besser, die gleiche Antwort in diesem Falle zu vermeiden, und fügte darum ein kurzes Zwischenglied ein (Takt 30—34). Er beabsichtigte wohl, den Mittelteil des Satzes an diesem Punkt mit gis-Moll beginnen zu lassen. Im Manuskript sind die beiden Takte des neuen Teils fertig und zwei weitere teilweise skizziert; sie wurden jedoch dann gestrichen, und statt dessen schrieb Dvořák die Takte 34—38, wie sie in der veröffentlichten Partitur stehen, und gab an, daß die beiden vollendeten Takte dem gis-Moll-Thema unmittelbar folgen sollten. — Die nächsten wichtigen Änderungen setzen bei Takt 55 ein. Der Komponist wollte den ganzen mittleren Teil wiederholen, jedoch in einer anderen Tonart. Er transponierte das Kanon-Thema in gis-Moll eine volle Quarte nach oben und änderte die Stimmverteilung. Er gab das B-Dur-Thema zunächst dem Klavier in Dis-Dur und gelangte schließlich nach Es-Dur. Die Takte zu Beginn des Wiedererscheinens des sich aufschwingenden B-Dur-Themas wurden überklebt, woraus hervorgeht, daß er es in Fis-Dur haben wollte und nicht in Cis-Dur, aber er zielte immer noch nach Es. Als er die endgültige Partitur vorbereitete, verwarf er die ungenaue und unsymmetrische Wiederholung ganz und kürzte damit den ganzen Satz um ein Siebentel.

*

Beide Fassungen des Finales sind mit *Allegro con brio* bezeichnet. Als Dvořák die Partitur dieses Satzes zu schreiben begann, hatte er die Gestalt seines Hauptthemas schon bestimmt. Zunächst befand sich kein Akzent auf dem zweiten Schlag des ersten Taktes, aber Akzente erscheinen dann im Laufe des Satzes in diesem Thema. Die Wiederholung der Takte 11—12 und 15—16 wurde erst später hinzugefügt. Bei dem Versuch, den Klavierpart ab Takt 143 zu verbessern, ließ der Komponist die ununterbrochenen Oktavsprünge in Achteln in der linken Hand wegfällen und ersetzte sie durch Oktavintervalle und Pausen. Dies war eine überraschend schlechte Wahl, denn die linke Hand mußte die Schläge verdoppeln, die in der rechten Hand hervortraten und den Rhythmus der Violine genau wiedergeben. Dvořák entdeckte, daß er unklugerweise die Tonart c-Moll in den Takten 145—150 zu stark betont hatte, indem er eine Dominant-Septime über der Tonika aufbaute, obwohl er eigentlich auf die Wiederkehr des Hauptthemas in f-Moll hätte achten müssen. Folglich mußte er die Harmonie dieser Takte in die Dominant-Septime der kommenden Tonart ändern. Das Hauptthema erscheint an dieser Stelle zweimal, aber in der gedruckten Fassung wird es das erstemal weggelassen. Noch ein paar weitere Änderungen wurden vorgenommen, dabei wurde eine vollkommene Kadenz in f-Moll fallengelassen, denn sie stand einer Modulation nach as-Moll zu nahe. Seltsamerweise erscheint Takt 202 der veröffentlichten Partitur nicht im Manuskript, alle vorhergehenden Takte an dieser Stelle treten jedoch zu zweit oder zu viert auf. Die ständige Abwechslung zwischen Violine und Violoncello ab Takt 259 in der Durchführung, die in ihrer Wirkung so erheiternd ist, stellt nicht den ursprünglichen Gedanken Dvořáks dar, sondern ersetzte die gleiche Stelle, die von beiden Instrumenten in Oktaven gespielt wurden. In der Coda wollte Dvořák zwei ruhige Passagen von je 12 Takten haben, die jeweils auf zwei stumme Takte folgen sollten, und in der zweiten Passage sollten alle Instrumente punktierte Sechzehntel spielen. Bei der Vorbereitung der zweiten Partitur dachte er anders darüber. Er gab statt dessen dem Klavier Triolen, die an das erste Thema, welches das Cello in den früheren Takten hatte, erinnern sollte. Kurz darauf (Takt 474 und weiter) preßt er 32 Takte auf die Hälfte zusammen, um zuviel Wiederholungen zu vermeiden. Er hatte ursprünglich eine Begleitung von fortlaufenden Achteln im Klavier für beide Hände geschrieben und dann für die Streicher in 16 Takten; für die nächsten acht Takte halbe Noten (im $\frac{3}{4}$ -Takt) für das Klavier in beiden Händen. Nachdem er sich entschlossen hatte, die ersten 16 Takte fallen zu lassen, und weil er die Akkorde in halben Noten etwas zu schwer fand, beschränkte er sie nur auf die linke

Hand und nahm die fortlaufenden Achtel der ersten Takte für die rechte Hand. So gewann das Ganze sehr. Offensichtlich wußte Dvořák nicht, wie es weitergehen sollte, nachdem der Höhepunkt erreicht war. Das Hauptthema des ersten Satzes war bereits wiederholt; aber während er zögerte, gedachte er wieder punktierte Halbe in den Streichern zu bringen. Dann fiel ihm jedoch etwas viel Besseres ein: nämlich eine freie Variation seines Nebenthemas, das zuerst von dem Hauptthema des Finales abgeleitet worden war.

*

Aus den bisherigen Darlegungen geht hervor, daß es für Dvořák auf gar keinen Fall leicht war, die gültige kompositorische Form zu finden. Es gab Zeiten, in denen er fast zu schnell die Gedanken, die ihm gerade in den Kopf kamen, einfach zu Papier brachte. Später entdeckte er jedoch, daß sie verbessert werden mußten; dann war es nötig zu glätten oder gar zu verwerfen. Wenn er flüssig schrieb und keinen Grund für Änderungen sah, so wissen wir doch nicht, ob nicht schon frühere Entwürfe existierten, in denen er die schwierigeren Probleme gelöst hat. Es ist bedauerlich, daß so viele Entwürfe, die nicht zerstört wurden oder verloren gingen, in keiner Weise vollständig sind und uns nur einen Bruchteil von Informationen über das geben können, was wir so gerne erfahren möchten. Wir wissen jedoch aus dem, was vorliegt, daß eine große Arbeit in seinen besten Werken steckt und daß dieser tschechische Komponist seine hohen kritischen Fähigkeiten benutzte, um die Spreu vom Weizen zu sondern.

Die Notenbeispiele wurden mit freundlicher Erlaubnis der Erben Dvořáks wiedergegeben.

ECKART KLESSMANN

VOM WESEN DER MUSIK HENRY PURCELLS

Dreierlei Art sind die Spuren, die vom Lebensweg Henry Purcells verblieben sind: seine Musik, genaueste und zarteste Spur, in die Flüchtigkeit der Töne gebannt; einige Porträts, deren jedes einen anderen Menschen vorzustellen scheint; und endlich ein Bündel Papiere von seiner Hand: Noten und Briefe, Vorreden zu seinen Veröffentlichungen, hingeworfene Notizen. Der Mensch Henry Purcell tritt uns aus dieser Spur nur als Schemen gegenüber; es ist über ihn so gut wie nichts überliefert, und wer darangeht, ein lebendiges Bild dieses Frühverstorbenen zu gewinnen, findet sich immer wieder vor dichte Vorhänge gestellt, die sein Blick nicht durchdringt und die seine Hand nicht beiseitezuziehen vermag.

Auch jenes Knochengerüst blasser Jahreszahlen, in dessen Schranken das Fleisch seines Lebens blühte, ist nicht mehr als ein Schemen. Es ist Skelett wie jedes andere auch, dessen Individualität die Zeit verzehrte. Zahlen, Daten: was sagen sie schon aus? Was 1659 und 1695 — die Grenzpfähle seines irdischen Daseins — was bedeuten sie mehr als ein freundliches Spiel vertauschter Zahlen? Was sind Daten wie 1680, 1683, 1685, 1689 und 1692 anderes als Chiffren, hinter deren Monotonie sich der vielfarbig gebrochene Glanz höchster Musik verborgen hält: die Gambenfantasien, die Violinsonaten, das Anthem „*My heart is inditing*“, die Opern „*Dido und Aeneas*“ und „*The Fairy Queen*“ und die Ode „*Hail, bright Cecilia*“ — bis in die frühe, allzu frühe Dämmerung des selig-sehnsüchtigen „*I attempt from love's sickness to fly*“ hinein und der Trauermusik für die Königin Mary — „*with flat mournful trumpets*“ — deren feierlicher Ernst acht Monate später schon an seinem eigenen Grabe erklingen wird.

Nein, Purcells Erscheinung, ihre irdische Flüchtigkeit läßt sich niemals durch sogenannte „Tatsachen“ beschwören und verstehen. Denn, um es mit den Worten Shelleys zu sagen: „*Es sind nicht die Tatsachen, was wir in der Dichtung, in der Geschichte, im Leben einzelner Menschen*

kennenlernen möchten. Sie sind die bloßen Einteilungen, die willkürlichen Produkte, an denen wir hängen, und denen wir jene zarten und schwindenden Farben des Geistes zuschreiben, deren Sprache uns beglückt."

Jener Mensch Henry Purcell läßt sich aus den überlieferten Materialien nicht mehr als ganze Erscheinung für uns verkörpern. Nur einzelne Züge vermögen wir zu lesen: das Zarte, Vergeistigte, das uns aus einem Jünglingsporträt berührt, zugleich etwas Schelmisches, das um Mund und Augen spielt, aber eine leise Melancholie nicht verdeckt. Die späteren Bilder fügen dieser idealisierten Erscheinung schärfere Züge hinzu: der Mann steht vor uns, selbstbewußt, temperamentvoll — jener Mann, der sich als Hofkomponist in die Hierarchie seines Landes gestellt weiß, eingefügt in eine Ordnung. Dieses Gefühl für Ordnung, Maß, Helligkeit und Klarheit, ohne Starre und Trockenheit, bestätigen uns die hinterlassenen Handschriften, rechte Muster an sorgfältiger Ausarbeitung und Gewissenhaftigkeit, zugleich ein hoher ästhetischer Genuß in ihrer kalligraphischen Erscheinung. Und endlich erzählen uns überlieferte Worte von Bescheidenheit und kindlicher Demut: „*God bless Mr. Purcell*“ — mit diesen rührenden, treuerherzigen Worten unterschreibt der 23jährige eine Sammlung geistlicher Musik.

Dies alles sind Wesenszüge, die auch seiner Musik eignen, aus der am deutlichsten sein Bild zu gewinnen ist. Freilich darf man es dabei nicht mit jenen halten, die biographische Momente hineininterpretieren, die aus einzelnen hell oder dunkel gefärbten Sätzen die Gestimmtheit ihres Komponisten entnehmen möchten. Nein, sie als Sammlung solider Tatsachen, exakter Lebenszeugnisse zu betrachten, heißt ihr Gewalt antun und sie zur Materialsammlung erniedrigen, die sie niemals sein kann noch sein will. Nimmt man aber diese musikalische Hinterlassenschaft als Ganzes und versucht, ihren Charakter zu bestimmen, so mögen vorsichtige Rückschlüsse auf das Wesen ihres Schöpfers gezogen werden, das sich in seiner Musik stärker enthüllt und freier gibt, als in den Porträts mit der großen Allonge, die alle, wie auch seine Zeugnisse im Wort, etwas Maskenhaftes an sich haben, das uns den Menschen dahinter sorgsam verbirgt.

An Purcells Werk überrascht uns zuerst die Vielseitigkeit seiner Ausdrucksmöglichkeiten. Es ist alles in seiner Musik enthalten, was nur zu jener Zeit in ihr enthalten sein konnte: der repräsentative barocke Ausdruck in Chören und Instrumentalwerken, der silbrige, durchsichtige Schimmer in den Streichern, durchsetzt vom kräftigen Kolorit der vielfältig gestuften Holzbläser, darunter der nächtliche Samt der Pauken, darüber die blitzenden Glanzlichter der Trompeten — eine Klangpracht, die das Herz des Hörers zuweilen so stark bedrängen kann. Dies alles ist zusammengefaßt etwa in der ausgedehnten Ouvertüre zur Cäcilienode von 1692 enthalten, aber auch die melancholische Dämmerung eines im Adagio hinziehenden satten Streicherklangs, in den die Trompetenfanfaren wie ein aufzuckender Lichtstrahl einbrechen und die Nebelschleier vertreiben.

Dabei ist dieser Streicherklang im Werke Purcells bereits reich differenziert: von der strengen Sehnsüchtigkeit in den Gambenfantasien des 21jährigen — leise Zwiesprache, die er mit sich allein hielt und nie veröffentlichte — bis zum jenseitigen *con sordino* in den niederschwebenden Violinen, in deren Gewand die Nacht das Reich der „*Fairy Queen*“ betritt, das der 33jährige schuf; vom vollen, triumphierenden Orchesterklang eines Rondos aus „*Abdelazer*“ bis in das Filigran der Soloviolen, mit dem sich die drei Jahre vorher komponierte Cäcilienode schmückt. Nicht anders verhält es sich mit den Bläsern: dem Trompetenfeuer der festlichen Ouvertüren, das oft als zuckender Blitz aus dem Paukendonner züngelt, dem ernsten, trauervollen Klang der dunklen Posaunen aus der Begräbnismusik für die Königin Mary, den zarten, und sehnsüchtigen Blockflöten aus einer Serenade wie etwa „*How pleasant is this flowery plain*“.

Auch die Vokalmusik Purcells kennt diese Differenzierung, die vom mächtig ausladenden Chor „*Hail, bright Cecilia*“ sich senkt zu der von ferne an Bachs Passionsmusiken erinnernde Totenklage um die unglückliche Dido. Oder in den solistisch gestalteten Kompositionen: die ziehende Süße der Duette, die virtuoson Koloraturen von „*'Tis Nature's voice*“, die träumerische Vertonung von Shakespeares „*If music be the food of love*“, bis zum schmerzgedrängten Abschied Didos „*Thy hand, Belinda*“ — mit dem unvergeßlichen, beschwörenden „*Remember me!*“ — und dem sehnsuchtsvollen Flug jener Arie „*I attempt from love's sickness to fly*“ aus der Oper „*The Indian Queen*“. Aber dazu gehört auch wieder der überquellende Humor der Catches und Rounds, der sich zuweilen recht derb und anstößig im Text gebärdet; doch wer wollte das verargen, wenn die Musik das Wort mit einem schelmischen Lächeln, einem heimlichen Augenzwinkern vorträgt und so das allzu Derbe dämpft oder verzehrt?

Dies alles offenbart uns Purcells Wesen mehr als die greifbar hinterlassenen Spuren. Bedenkt man aber sein Werk als Ganzes, so erkennt man, daß sein Innerstes und Eigentlichstes vielleicht weniger in der aristokratischen Schönheit seiner Violinsonaten und Cembalomusik, im repräsentativen Licht der festlichen Oden und Geburtstagskantaten, in der barocken Opernpracht, im strengen Ernst seiner Kirchenmusik zu finden ist, als vielmehr im Schatten der großen Klagegesänge, der weltlichen so gut wie der geistlichen, überall dort, wo die Trauer übermächtig hereinbricht, eine Landschaft aus Moll gestaltet, die er so liebte, mit den Nebeln leiser Melancholie, bis hin zum Schluß von „*Dido und Aeneas*“. Denn dies ist innerster Herztou Purcells, hier ist alles ganz Abschied geworden — sechs Jahre vor dem irdisch-leiblichen Abschied — und wie oft hätten wir nicht schon vorher diesen Abschiedshauch verspürt, bis in einzelne Takte hinein, so wenn in einer Serenade des 29jährigen der Jubelruf „*Ah, happy life!*“ von der Musik in Klage verkehrt wird, und der heitere Flötenklang in ein Schluchzen ausbricht. Ahnung allzu frühen Endes? Wir können es nur vermuten. Wer aber Purcells Musik kennt, der weiß, daß wir an solchen Stellen der Mitte seines Herzens am nächsten sind.

Dieser Eindruck läßt sich nicht verwischen: Purcells Musik ist nicht Frühe oder Höhe des Tages: sie ist Dämmerung des Abends, sie gleicht den aus dem Wasser aufsteigenden blauen Nebeln, sie ist locker gewebt, aber dennoch dicht; nirgends gibt es fadenscheiniges Gespinnst, nirgends könnte ein falscher Ton sich eindringen. Leicht und zart, aber dennoch nicht gewichtslos, schwebt sie dahin: Ausdruck höchster Sensibilität und eines durch und durch vornehmen, aristokratischen Geistes. Sie kann dem Hause der Musik nicht Fundament sein, wie Bach oder Beethoven, nicht erhellte und erhellende Fensterfront wie Mozart, wohl aber edler Gobelin, der dem Inneren dieses Hauses eine Atmosphäre verleiht, die das Herz lächeln macht, oder ruhig gesprochener Vers, der den Bewohner des Hauses adelt.

Nicht zu Unrecht hat man Henry Purcell oft und oft mit Mozart verglichen, als dessen Bruder er uns erscheinen mag. Aber sein ebenso kurzes Leben fiel in eine glücklichere Stunde als die Mozarts. Denn Glück darf man diesem 36 Jahre währenden Dasein wohl zusprechen, das erfüllt war von einem hohen Amt, der neidlosen Anerkennung seiner Zeit und seines Landes, das ihn als „*Orpheus Britannicus*“ rühmte, von keiner äußeren Not bedrängt, vielmehr von stetem Erfolg begleitet. Ein Leben, das so sehr in einem üppig quellenden, umfassenden und nie versiegenden Schaffen aufging, daß darüber — schönstes Glück! — der irdische Schlackenrest in Vergessenheit geriet. Ariel — dessen Luftgestalt er in seiner Musik zu Shakespeares „*Sturm*“ noch in seinem Todesjahr so unvergeßlich beschworen hat —, ihm glich auch er. Das Dasein Ariels aber hinterläßt letztlich keine andere Spur, als die seines unvergänglichen, herzbezwingenden Zaubers, an dem er zu erkennen ist und das beschwörende „*Remember me!*“ — „*Gedenket mein!*“.

FRANZ KRIEG

QUO VADIS MUSICA SACRA?

Die rapide Neulanderobierung der Musik, ihr Vordringen in Gebiete, die dem musischen Zentrum mehr oder weniger fern sind, ihre technische Überrundung, ja ihre stilistische Spezialisierung in serielle, punktuelle, elektrogene Komposition, in Systeme, darin wohl noch gleichsam das Uhrwerk vom Komponisten erfunden wird, sein Ablauf jedoch außerhalb seines Willens sich vollzieht und Klang nur mehr Zufall wird — eine solche Entwicklung berechtigt gewiß zu der Frage, wie weit die Kirchenmusik daran Anteil hat, haben kann und haben darf. Gewiß soll und darf die mehrstimmige Kirchenmusik als Kind ihrer Zeit alle Mittel ihrer Zeit verwenden und eigentlich ist ihr (allerdings umstrittener) Platz an der Spitze der Musikentwicklung, denn es liegt in der Natur des Menschen, das erste und beste Produkt einer neuen Kunst Gott zu widmen und in seinen Dienst zu stellen. Dagegen ist nun allerdings festzustellen, daß die ersten Produkte einer neuen Gattung nicht immer die besten sind; daß in der gottesdienstlichen Musik als einem Bestandteil der Liturgie kein Platz für hemmungsloses Experimentieren ist; daß sie zur Ehre Gottes und zur Erbauung der Gläubigen erklingen soll. Inwieweit nun lassen sich die Forderungen mit den neuen Stilen vereinen?

Zunächst scheinen die Gegensätze unüberbrückbar. Da sich die Musik im Fluß der Entwicklung befindet, ist in einem höheren Sinne alles Komponieren ein Experimentieren, soweit es nicht epigonal und daher für die Gegenwart bedeutungslos ist. Weiter ist nicht zu leugnen, daß die Gemeinde der Gläubigen, zumindest ohne eingehendere Vorbereitung, von seriellen und punktuellen Kompositionen meist nicht erbaut ist. Nun ist zwar die Forderung nach „Allgemeinheit“ der Kirchenmusik nicht im Sinne einer Allgemeinverständlichkeit auszulegen, was nur auf unterstem Niveau möglich wäre und das Ende der Kunst überhaupt bedeutete, während doch die Forderung nach „wahrem Kunstwert“ unmittelbar hinter jener nach Allgemeinheit steht: was aber dem (wenn überhaupt, so meist nur traditionell geschulten) Kirchenbesucher zugemutet werden kann, dafür ist keine Norm zu setzen. Er wird das Kunstwerk hinnehmen, solange er daran glaubt, und er wird daran glauben, solange er die sakrale Haltung und die menschliche Würde heraushört. Er wird jedoch ablehnen, sobald er der Überzeugung wird, daß eine Musik nur ihrer Besonderheit wegen da ist, irritierend oder karikierend. Und diese Überzeugung wird er überall dort haben, wo keine seiner Voraussetzungen erfüllt wird und sein guter Wille allein nicht mehr mitkommt, ja verspottet erscheint. Das muß keineswegs alleinige Schuld der Musik sein; ganz freizusprechen aber wird sie nicht sein, schon deshalb nicht, weil sie sich nicht um ihn kümmert.

Hier liegt zweifellos ein gravierendes Argument vor. Die Selbstherrlichkeit einer Musik, die in der Funktion ihres Systems allein Genüge findet ohne sich um anderes zu kümmern, taugt nicht in die Kirche. Die Kirchenmusik ist Dienerin der Liturgie, nicht Genossin und schon gar nicht Herrin. Sie hat ihre eigenen Formen denen der Liturgie unterzuordnen, nicht nebenher zu gehen. Wo demnach ein Prozeß gleichsam automatisch abläuft, ist die Musik prinzipiell antiliturgisch. Prinzipiell — aber nicht unbedingt persönlich. Ob ein Komponist inspiriert genug ist, die Funktionen so zu erfinden, daß sie, wenn auch objektiv ablaufend, doch seinem Willen folgen, also letzten Endes nicht automatisch funktionieren, wird freilich nur im Einzelfall beurteilt werden können, wenn nämlich der Hörer nicht den Eindruck einer großen Spieluhr, sondern den eines persönlichen Willens hat. Der Gottes-„dienst“ einer solchen Musik könnte liturgisch einwandfrei sein. Aber diese Meinung ist weitgehend Theorie.

Praktisch wäre es ein Glücksfall. Denn die Natur dieser Musiksysteme ist dem entgegengesetzt,

was hier unbedingte Voraussetzung ist. Das unbeeinflussbare Funktionieren von Tönen und Tongruppen, vergleichbar dem von Zahlen und Zahlengruppen, steht in diametralem Gegensatz zum liturgischen Dienst. Und doch — wir hörten Luigi Nonos „Canto sospeso“ — gibt es hier eine ganz neue Art der Textbehandlung, die auch in der Kirche nicht abzulehnen wäre. Insoweit die Musik nicht als Illustration oder gefühlsmäßiger Ausdruck des Textes, sondern als dessen Überhöhung erscheint, ist sie sogar ganz eminent liturgisch. Die Gegensätze berühren sich somit in sich selbst, und jede kategorische Verneinung dürfte voreilig sein. Auch die sogenannte „Raummusik“ — wir hörten Stockhausens „Gruppen für drei Orchester“ — dürfte sich mit der liturgischen Synthese von Zeit und Raum berühren und hat übrigens ihr Vorspiel in der Mehrchörigkeit der venezianischen Schule.

Damit soll nun freilich nicht jede Art von Ablehnung als ungerechtfertigt oder rückständig bezeichnet werden. Die Türhüter der Tradition erfüllen, soweit sie ihr gewachsen sind, eine ebenso ethische Aufgabe als die stürmischen Vorwärtsdränger. Leben muß sich unentwegt erneuern, auch in der Kirchenmusik, doch Neuartigkeit allein ist keine Legitimation für den Gottesdienst. Der zögernde Einlaß neuer Musik in die Kirche ist nicht nur berechtigt, sondern notwendig. Im Gottesdienst sollen die Gläubigen nicht vor musikalische Probleme gestellt werden, vielmehr ihre zum Kunstwerk gestaltete Wirkung spüren. Gelingt dies, werden alle Fragen hinfällig. Dies Gelingen aber hängt zweifellos weit weniger vom System und vom Stil als von der schöpferischen Persönlichkeit des Komponisten ab.

Es gibt allerdings noch andere Gesichtspunkte. Kirchenmusik ist primäre Angelegenheit des Volkes, der singenden Gemeinde, und nur in ihren mehrstimmigen, kunstvollen Kompositionen dem Chöre als dem Stellvertreter (oder besser: der geschulteren Auslese) des Volkes anvertraut. Kann der Chor aber den Auftrag der Gemeinde erfüllen, die Stimme des betenden Volkes mit einer Musik singen, die sich bewußt vom Volke entfernt? Die ihre Wurzeln nicht im Choral, dem stilisierten Volksgesang von einst, nicht im Volkslied neuerer Zeit, nicht in der Tradition musikalischer Wertungen hat, die noch erfaßt werden, sondern auf völlig anderen, intellektuell bestimmten, viel voraussetzungsvolleren Maßen basiert, die noch dazu vielfach außerhalb der musischen Bereiche liegen, und die Komponisten zu Ingenieuren stempelt? Hier sind wir wieder beim ersten Argument. Ein „L'art pour l'art“ kann und darf es für die Kirchenmusik nicht geben. Der Kirchenkomponist wird nie über die Gläubigen hinweg, sondern nur mit ihnen und durch sie seine Aufgabe erfüllen können. Wohl ist diese Wirkung eine geistige, nicht eine primitive.

Ein zweites: wohin gerät eine Kirchenmusik, die etwa die fortschreitende Atomisierung von Klang, Rhythmus, Linie mitmacht und endlich auf den „Punkt“ kommt? Wo aber bleibt sie, wenn sie diese Zeiterscheinungen ignoriert, ablehnt, verfemt und sie somit zu einer Hürde macht, die sie nicht überspringen kann? Sicherlich „braucht“ die Kirchenmusik keine serielle, keine punktuelle, überhaupt keine Zwölftonmusik. Aber „brauchen“ wir die barocke, die romantische Kirchenmusik? Was „brauchen“ wir überhaupt? So einfach stellen sich die Dinge denn doch nicht dar. In der mehrstimmigen Kirchenmusik ist im Laufe der Jahrhunderte ein Musik-, Kultur- und Geistesgut erstanden, das zu den größten Schätzen des Abendlandes gehört und durch den Dienst am Altare geheiligt ist. Sie ist nie der Zeit verhaftet, denn ihr Inhalt ist das Ewige. Aber sie ist immer das Kind ihrer Zeit, sammelt und ordnet die Mittel der Zeit zum Kunstwerk. Nur aus seiner Zeit heraus wirkt ein Kunstwerk über seine Zeit hinaus. Auch der Kirchenmusik von heute stehen alle heutigen Mittel zur Verfügung, und es wird wie in allen Zeiten nur darauf ankommen, ob der Komponist Herr oder Sklave dieser Mittel ist: ob er sie zu heiligem Dienst oder zu eitlen Spiel gebraucht. Technik, Stil, System sind niemals an sich böse oder gut, erst der Mensch be- oder entwertet sie.

Glücklicherweise gibt es Komponisten, die keinem musikalischen „Dogma“ verschrieben sind und trotzdem neue Musik schreiben. Die bedeutendsten, größten gehören zu ihnen. Aber auch sie bleiben von den Phasen der Entwicklung nicht unberührt, die nun einmal da sind und ohne Rücksicht auf ihren Dauerwert durchschritten werden müssen. Es handelt sich hier auch keineswegs darum, die Kirchenmusik etwa dem Seriellen und Punktuellen auszuliefern, sondern genau um das Gegenteil: um die Frage, ob eine solche Musik Kirchenmusik sein kann. Wir wollen die Frage nicht lösen, sondern aufrollen. Viele Für und Wider gelten für die neue Musik überhaupt. Die Entscheidung liegt bei der Kirche selbst, die in Kunstfragen weitherziger und toleranter ist als die selbstherrlichen Verfechter oder Bekämpfer eines Systems. Wesentlich ist allein, ob eine Musikart an sich im Widerspruch zu den liturgischen Forderungen steht. Das aber scheint uns dort, wo man, um die Lust am Mitsingen anzufachen, Kirchenliedertexte zu Jazz- und Schlagermelodien singen läßt — das gibt es in der Tat —, viel eindeutiger und krasser der Fall als bei der kompliziertesten Zwölftontechnik in allen ihren Spielarten.

Gefahr persönlichen Mißbrauchs der Kirchenmusik durch Komponisten, Bearbeiter oder auch Ausführende (sogar durch Zuhörer) ist immer gegeben, in jedem Stil, in jeder Art und natürlich auch in der Dodekaphonik, deren radikale Systeme hier nicht in ihren Komponisten, sondern in ihrer funktionellen Konsequenz zu interessieren haben. Abschließend ist festzuhalten, daß in der Kirchenmusik nie ein System, eine Schule, ein Stil entscheidend und verantwortlich oder auch nur rechtfertigend sein wird, sondern immer allein der Komponist, der persönliche Mensch, der Mensch vor Gott. Denn Kirchenmusik ist das gesungene Wort Gottes wie die Predigt das gesprochene. Beides ist für die Menschen da und muß ihrer Aufnahme-fähigkeit entsprechen. Auch die Syntax des Predigers wird gelegentlich eine kunstvolle, komplizierte sein. Man kann nicht alles im hausgebrauchten Wortschatz ausdrücken. Nicht anders ist es in der Musik. Sie benötigt immer neue Konstellationen von Wort und Ton, um das Ewige in der Zeit zu sagen, immer wieder neu zu sagen. Denn jede Zeit hat ihre eigene Ausdrucksweise. Es ist löblich, das Lied der Väter zu singen, aber es ist notwendig, das eigene zu schaffen. So hat es jede Zeit getan, und auch die unsere ist dabei, es zu tun. Und sie wird es, trotz aller Widersprüche. Unser Amt ist, ihr zu helfen, nicht ihr in den Arm zu fallen.

ERNST KOSTER

KONKRETE MUSIK ZUM TANZ

Das Ballett „*Orphée*“ von *Maurice Béjart* hat gezeigt, welche Möglichkeiten in der Verwendung von Schlaggeräuschen, elektronisch modulierten Klängen, Menschenstimmen und technischen Geräuschen als Untergrund eines Tanzgeschehens liegen. Das Tonband stammte von dem sensiblen Komponisten *Pierre Henry*, Studio für konkrete Musik, Radio Paris. Beim Anhören tauchten eine Menge Erwägungen auf, in deren Vordergrund die Fragen standen: wie kommt es eigentlich, daß wir uns von diesen seltsamen Klängen und Geräuschen überzeugen lassen? Haben wir es hierbei nicht mit einem abwegigen, in Neo-Primitivität verkümmern den Entwicklungszweig der abendländischen Klangsprache zu tun? Oder wird hiermit bewiesen, daß die sogenannte „Konkrete Musik“ erst ihren eigentlichen Sinn bekommt, wenn man sie nicht damit überfordert, daß sie selbständig wirken soll — sondern daß sie mit anderen Ausdrucksmitteln wie Film und Tanz verbunden wird? Die rechte Antwort wird sich erst finden lassen, wenn wir der Erscheinung von mehreren Seiten beizukommen suchen: von der bestandmäßigen, der hörphysiologischen und schließlich von der seelischen Seite.

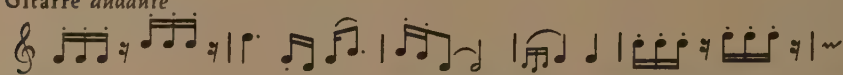
Zunächst wird der Leser fragen: was war denn da zu hören? Die heutige Musikpraxis führt uns so viele Eskapaden vor, daß man meinen kann, es käme auf eine mehr oder weniger legitime Art der Überrumpelung des Hörers gar nicht mehr an. Aber doch muß es für die Wahl der Klangmittel eine Ästhetik geben, nach der sich entscheiden läßt über gut oder schlecht, über gerechtfertigt oder scharlatanisch-spekulativ. Sehen wir also, ehe wir über die Bedeutung des Materials reden, zuerst einmal genauer das Material selbst an, das uns Pierre Henry in der Klangpalette der „Orphée“ bot.

Die erste Gruppe bildeten Zupf- und Schlagcharaktere. Da gab es gezupfte Saitenklänge: eine Art Elektrogitarre, der Vina (indische Laute) klangähnlich, mit langsamer oder stärker erregter Melodik (Beispiel 1 und 2). Sodann geschlagene Klaviersaiten, die besonders im Baßbereich

1.

Gitarre *andante*

2.

Gitarre *andante*

und mit Hallraumzugabe einen enorm lang ausschwingenden, majestätischen Eindruck ergaben. Elektronisches Formant-Glissando veränderte die Klangfarbe einer tiefen Saite (Beispiel 3).

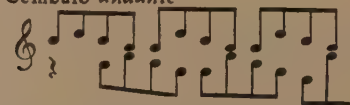
3.

Klavier



Weiterhin wurden Klaviersaiten mit Holz- oder Metallklöppeln und durch Zupf-Glissandi erregt. Schnurrendes Kratzen auf der Umspinnung der Saiten entnaturalisierte den gewohnten Eindruck. Kurze Klangsymbole vom Cymbal oder Cembalo tauchten auf — beispielsweise eine zweistimmige imitatorische Figur, mit Nachhall übereinanderkopiert (Beispiel 4). Schlaglaute

4.

Cembalo *andante*

von Hölzern, zimbelhaften Metallophonen und Trommeln brachten den Eindruck afrikanischer Klangwelt nahe (Beispiel 5). Zur zweiten Gruppe gehörten elektronische Generatorschwingun-

Zimbel *allegro*

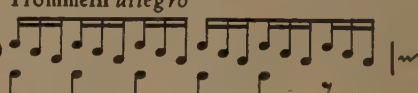
5. a)



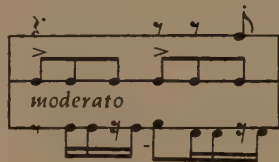
Trommeln

Trommeln *allegro*

b)



c)



gen: zarteste Martenotwellen-Register — in kurzen Melodiephrasen bis zum langsam aufwärts gleitenden „Wingern“ (Tonhöhenvibrato). Die dritte Klanggruppe bildeten Menschenstimmen — natürlich und elektronisch moduliert. Sie waren eingesetzt mit dem gesprochenen logischen Wort (zum Beispiel solistische Ausrufe wie: „Je suis seul — je veux vivre!“ „Il est mort! Pourquoi, pourquoi, pourquoi?“ — schließlich eine griechische Sentenz: einzeln und chorisch, fern und nahe, in verschiedenen Effektgraden, auch rückläufig abgespielt). Ferner waren rein vokalische Chorgesangstöne akkordisch verwendet worden, manchmal unter allmählichem Höhertreiben der Frequenz, so daß die Stimmen affektgespannter klangen, manchmal unter langsamem Entziehen der Unterformanten, wodurch die Stimmen sich ätherisch zu verflüchtigen schienen. Hinzu traten als viertes Ausdrucksmittel verschiedene Geräusche der Technik, die eine konkret-illustrierende Ergänzung bildeten.

Sind alle diese bruchstückhaften, letztlich doch nur „musikartigen“ Gebilde nicht nur reine Überraschungseffekte, die uns bald langweilen, noch dazu wenn sie lange Zeit stereotyp wiederholt werden? Oder rufen derartige Phänomene echte seelische Kontakte in uns hervor, und welcher Art sind diese? Das hängt ab von der Ansprechbarkeit unseres Ohres und von dem assoziativen Wert der Klangpotentiale, also von hörphysiologischen Gegebenheiten und der klangsymbolischen Bedeutung.

Betrachten wir die hörphysiologische Wirksamkeit. Orchestertakte beispielsweise von Wagner, Strauss, Debussy oder Messiaen bieten ein reich durchdifferenziertes „Frequenzgemisch“. Wir kennen die Wirkung. Sie spricht viele Hörfasern an und erregt so die Schicht der äußeren Wahrnehmung in großer Breite. Anders die „konkrete Musik“. Sie wirkt kammermusikalisch: mit weit weniger Klangwellen und nur vereinzelt Klängen. Die Breite der Hörfaser-Erregung ist gering; dafür ist aber die farblich-dynamische Dimension manchmal um so mehr differenziert und die geringere Erregungsbreite feiner unterteilt. Das geschieht:

1. durch Verstärken der Baß-, Mittel- oder Rauschregion,
2. durch Verstärken des Nachhalles,
3. durch verlängerte Wahrnehmbarmachung kurzer Abklingvorgänge,
4. durch Vibrato der Lautstärke („wobbeln“) und der Tonhöhe („wingern“),
5. durch langsame Frequenzglissandi.

Allgemein gesprochen: breite, diffuse, schlaginstrumentale Spektren besetzen eine relativ große, wenn auch transparente Hörfläche. Während beim Horn-, Klarinetten- oder Geigenklang die Tonhöhe und Herkunft lokalisierbar und deutlich umrissen erscheinen, entsteht hier eine Art impressioneller Farbgebung. Das Fremde, Unbestimmbarere ergibt sich aus der Randunschärfe der Mischspektren. Unser Ohr wird überrascht und interessiert; es kann sich dem nicht verschließen.

Damit ergibt sich die Hauptfrage: verströmen die Klanggebilde in der psychologischen Sphäre des Hörers genügend assoziierende Kraft? Verständlich ist: eine solche Aussageweise in „Wischmanier“ läßt unsere Assoziationen nicht in gewohnten Bahnen verlaufen. In ihr sollen klangliche Grundphänomene durch sich selbst — als Farbe oder Rhythmus — wirken; sie vermeidet darum Tonfolgen der gebräuchlichsten Klangsymbolik. Sie will mit ihrem Vokabular andeuten und etwas sehr Entferntes ahnen lassen: das „Unaussprechbar-Hintergründige“.

Diese Absicht war völlig erreicht: Pierre Henrys Ballettmusik zur „Orphée“ wirkte traumhaft starr und dennoch faszinierend. Wir können ihre Stilisierung erst dann intensiv genug werten, wenn wir erkennen, welche seelischen Bezirke sie anspricht und wie feinfühlig sie der Idee des Tanzdramas folgt. Dazu ist nötig, daß wir uns klarmachen, aus welcher psychischen Region diese Musik stammt.

Die meisten abendländischen Musikwerke beziehen ihre schöpferischen Impulse und ihre typischen Klangsymbolfolgen aus den drei seelischen Quellschichten des Emotionalen, des Triebhaften und des Bildhaften. In Pierre Henrys Klangsprache sind nur gerade die Affektgehalte der „emotionalen Schicht“ bis auf wenige Ausnahmen ausgespart. Dafür erscheinen vorwiegend solche musikalischen Impulse, die, denkgeschichtlich betrachtet, am Grunde unserer Seelenschichten, in den beiden tiefstliegenden Schichten des Kollektiv-Unbewußten und des Transhumanen beheimatet sind. Die dort wurzelnden seelischen Inhalte lassen sich etwa mit den Bezeichnungen Urlust, Urangeist umschreiben. Es sind sozusagen Urimpulse, die in die Musik zur „Orphée“ eingeflossen sind. Sie wurden nicht erst in den drei mittleren Quellschichten aufgefüllt und dadurch menschlich-subjektiver und wärmer, sondern sie wurden gleich in die oberste Schicht des Bewußtseins heraufgezogen, in der die geistige Arbeit des Abwägens, Organisierens, Gestaltens, des Objektivierens geschieht, wobei die zur Verwendung elektronischer Klänge nötigen hochrationalen Kenntnisse eingesetzt wurden. Wir spüren, daß diese Klanggebilde mit geistigem Raffinement hergestellt sind. Damit verstärkt sich in uns die Empfindung der urhaften Distanz dieser musikalischen Aussagen. Wir empfinden das besonders bei den ostinaten Schlagrhythmen. Wohl erscheinen sie in zwei oder mehr Tonhöhen; dieses aber genügt nicht, um im Hörer weitere Gedankenverknüpfungen herbeizuführen, wie es länger ausgespannene Tonfolgen tun. Das ist künstlerisch beabsichtigt: unser Denken soll befangen sein in einem „Urzustand“, einem „Urgefühl“.

Damit wird uns klar, warum diese Musik „konkret“ ist — und nicht etwa „abstrakt“. In dem Sinne, wie die sonstige Musik die menschlichen Affektgehalte in Tonfolgen übersetzt, in diesem Sinne geschieht bei den Schlagrhythmen nichts. Uns beeindrucken hier Urimpulse, die an die Motorik des Körpers durchaus konkret gebunden sind. Sie sind sinnfrei; alogisch. Sie werden nicht umgeformt zu sinngebundener Abstraktion, nicht zu individueller gegliederten Klangsymbolen.

Wir erkennen, daß die Urimpulse ohne Dazutun seelischer Formkräfte geäußert werden — nämlich rhythmisch-elementar, so wie der Körper sie im Augenblick von sich gibt und wiederholend beibehält. Das ist das „Nicht-Abstrakte“, eben das „Konkrete“ an ihnen. Die kurzen Schlagzeug-Floskeln in der Komposition zeigen sich, ihrem konkreten biologischen Ursprung entsprechend, primitiv-formelhaft. (Beispiel 5.)

Inwiefern ist nun die Verwendung des Primitiv-Konkreten in heutiger Musik als legitim anzuerkennen? Ist sie nicht Rückfall in längst Überwundenes? Wir müssen es doch wohl anders sehen; denn es liegt darin ja ein bewußter Rückgriff. Der künstlerisch schaffende Mensch der Gegenwart scheut nicht die bewußte „Niederlegung der ästhetischen Schranken“, die ihn während der vergangenen Kunstepochen von den Uranfängen abgeschirmt haben. So gesehen, bedeuten in Pierre Henrys Tonband zur „Orphée“ die Schlagrhythmen ein Herausstellen der seelischen Struktur jener Denkstufe, die von der Entwicklungspsychologie als „magischer Konkretismus“ bezeichnet wird. Es sind Bewußtseinsinhalte, die — in Rhythmen und sichtbarem Tanz dargestellt — keineswegs auf andere Weise künstlerisch hätten ans Licht gezogen werden können, etwa durch zwölftonreihige Musik, die völlig rational konstruiert und darum abstrakt ist.

Es ist verständlich, wenn diese Musik auch das einbezieht, was ihr die Bezeichnung „konkret“ verschafft hat: naturhafte oder technische Laute, die der Lebenssituation des heutigen Menschen zugehören. Wenn Maurice Béjart das Lokomotivengeräusch unmittelbar in den Bewegungs Ausdruck eines Mannes übersetzt hat, der gehetzt vor einem unverkennbaren, ungewissen Schicksal flieht, so sind technisches Geräusch und Tanz, eng verbunden, zur musischen Aussage geworden. Allein dieses Beispiel könnte genügen, um die ästhetische Wirksamkeit und Berechtigung der konkreten Musik als Komponente eines Bühnentanzwerkes zu erweisen.



BONN

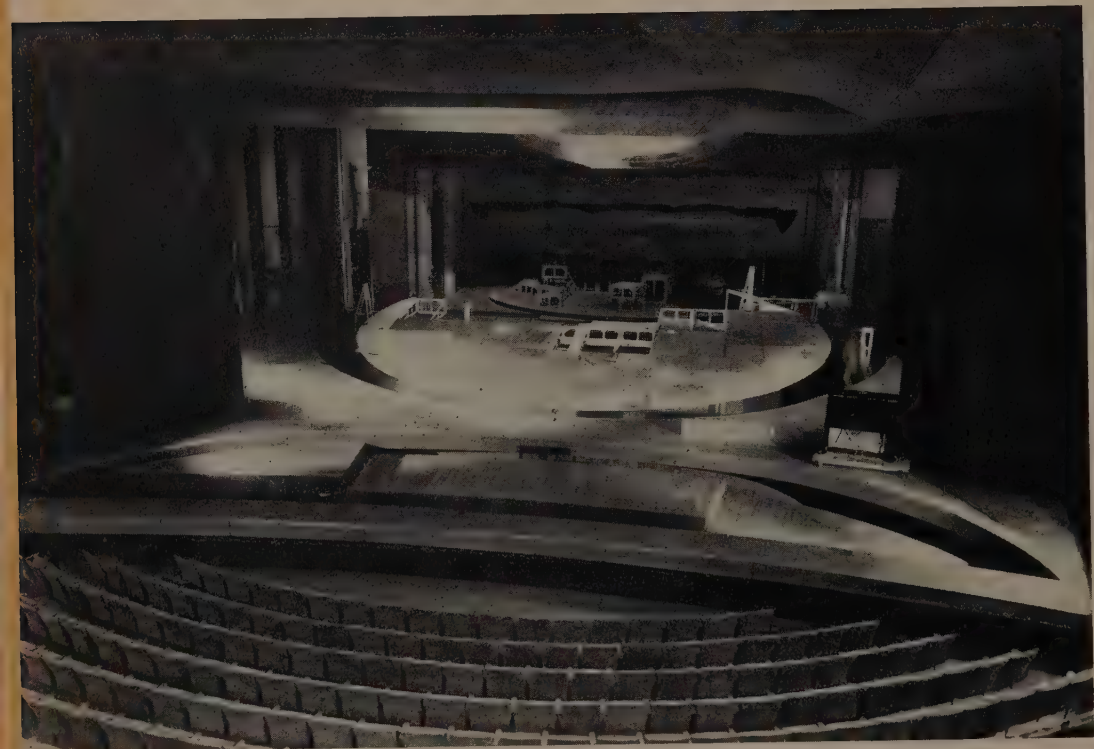
DIE NEUE BEETHOVENHALLE





DAS NEUE STAATSTHEATER

KASSEL



Fotos :
Nehrdich

MUSICA-BERICHT

NEUE STÄTTEN DER MUSEN IN BONN UND KASSEL

Zwei bedeutsame Akzente sind in der öffentlichen Musikkpflege zu verzeichnen: in Bonn die Weihe der neuen Beethovenhalle, in Kassel die Eröffnung des neuen Staatstheaters. Bei den Feierlichkeiten spielte naturgemäß in Bonn der *genius loci* eine wesentliche Rolle, ohne daß man dabei den Blick auf die Gegenwart übersah. In Kassel hatte man sich von vornherein im musikalischen Bereich auf ein zeitgenössisches Werk festgelegt, indem man die Oper „Prometheus“ von Rudolf Wagner-Régeny zur Uraufführung brachte. Das Werk entstand für das Große Haus des Kasseler Staatstheaters als Auftragskomposition, während das Kleine Haus mit Schillers „Maria Stuart“ eröffnet wurde. Hier wie dort spiegelt sich der gleiche Gedanke: eine Pflege von Tradition und Evolution. Zwei neue Heimstätten der Künste stehen dafür bereit.

Die neue Beethovenhalle

Festakt und Festprogramm

Bonn

Das Bewegendste an Bonns neuer „Beethovenhalle“ ist vorerst ihre Idee gewesen. Sie hat eine Welt von Widerständen zu überwinden vermocht, bis sie sich am 8. September als Wirklichkeit darstellen konnte. Was Bonn aus dem schnittig gestuften, mit sanft schwingenden Kuppelkonturen bedachten großen Gebäudekomplex nun macht, dürfte die nahe Zukunft schon erweisen. Hoch über dem Strom auf die nördliche Rheinschanze der einstigen *Castra vetera* hingelagert, ist der attraktive Mehrzweckbau für Konzerte und Kongresse, für Studios und Ausstellungen, für Versammlungen und Geselligkeiten unterschiedlichster Art gefragt und auch angeboten. Nicht anders übrigens, als es die frühere „Beethovenhalle“ bereits war, die seit 1871 Konzerte, Kaiserkommerse, Kriegslazarette, Saalschlachten und andere Zeitgeschichte mehr vorüberziehen sah, bis sie 1944 unter Phosphorfeuern ausbrannte. Als ruhmreichste Konzertreihe hatte der basilikale, raumakustisch hervorragende Holzbau 1927 die Zentenarfeier eines „Deutschen Beethovenfestes“ erlebt.

Daß auch der weitläufige neue Bau (Großer Saal, Studiobühne, Kammermusikraum, Vortragssaal, Ausstellungs-Foyers, Freiterrasse, Restaurationsbetrieb) erneut im Namen Beethovens, des bedeutendsten Musensohnes der *Bonna bona*, berufen werden dürfe, sei aus Beethovens ausdrücklichen Interessen am weiteren Geschehen seiner eigenen Zeit zu legitimieren, so wurde zur Weihe des Hauses landeskulturministeriell bedeutet. Ob Beethoven eine „Renaissance“ erlebe, weil sein großsinfonisches Werk heutigen klangtechnischen

Fortschritten besonders anziehend erscheine, sei dahingestellt, daß Beethoven aber als schicksalmeisternde musisch-menschliche Kraft auch heute bewegend wirke, sei sicher, so wurde bundespräsidentiell angemerkt. Ansonsten blieb beim Festakt nichts Neues zum Beethovenbild aufgedeckt, es sei denn die Stadt-Bonner Stiftung eines „Beethovenpreises“ über 5000 DM je auf ein „bedeutendes“ Musikwerk eines jungen zeitgenössischen Komponisten: auch Beethoven war preisenswert jung gewesen.

Zeugnis von Beethovens eigener Schöpferkraft abzulegen, wurden zum Festakt zwei seiner schwächsten sinfonischen Stücke belangt: „Die Weihe des Hauses“, jene floskelhafte Gelegenheitsouvertüre, weiland in Wien zur Eröffnung des Josefstädter Theaters geschrieben, alsdann fünf von elf Sätzen des harfenbestückten Vigano-Balletts „Die Geschöpfe des Prometheus“. Auch Beethovens vielberufene Schicksalsgröße kam in diesen Werken nicht aus ohne gewerbsmäßig gestanzte Konventionen. Hatte Paul Hindemith, der die Suite zu dirigieren demonstrativ nach Bonn geladen war, hatte er vorgehabt, an den Werktagskomponisten in Beethoven zu erinnern, den unmajestätischen, unpathetischen Gebrauchskomponisten? Auch die Wahl eines eigenen, Hindemithschen Werkes in diese Nachbarschaft wollte das vielleicht bestätigen: die Konzertsuite „*Nobilissima Visione*“ von 1938. Wie auch immer, solcher Doppelaspekt sollte unserem Festakt musikalisch-kompositorisch das Signum des Einmaligen als des Wunderlichen sichern.

Beim Handwerklichen bleiben zu dürfen: dem Weihetag voraus ging ein Festvorkonzert „Zur Baubeendigung“. Geladen waren zunächst also nicht Minister und Diplomaten, Exzellenzen und

EINWEIHUNG DER BEETHOVEN-HALLE ZU BONN 8. SEPTEMBER 1959



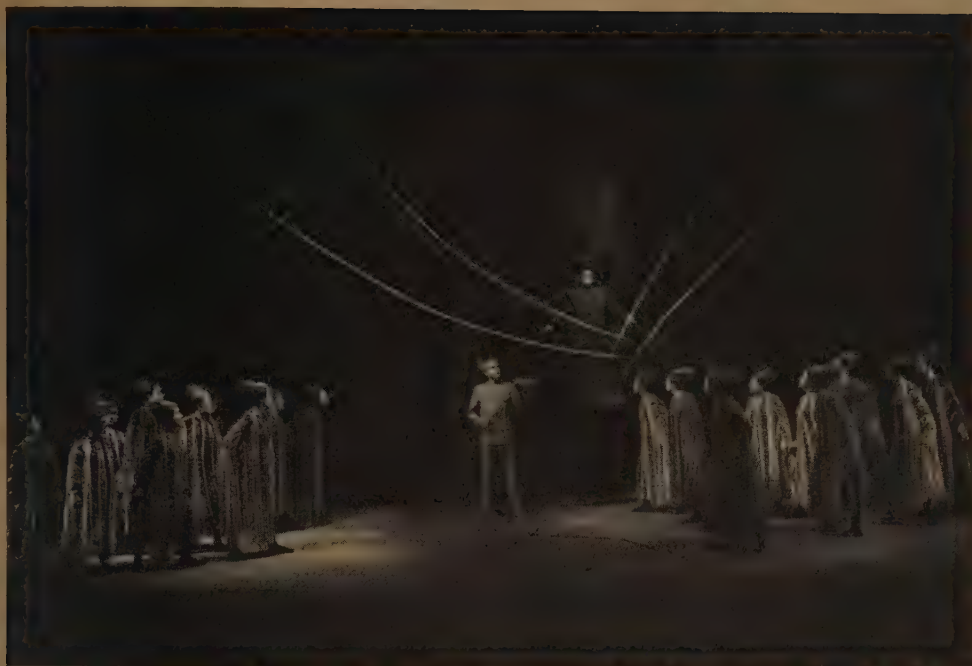
Briefmarkenblock zur Einweihung der neuen Beethovenhalle: Beethoven, Händel, Spohr, Haydn, Mendelssohn Bartholdy

Würdenträger, sondern „die Leute vom Bau“. Sie hörten gleich zwei Konzerte in einem: „Egmont“-Ouvertüre und das nicht zu Unrecht in Vergessenheit gekommene Tripelkonzert zum ersten Teil, zum anderen *Leonore III* und Klavierkonzert V. Diesen Teil führte Willem van Hoogstraten an, jenen Volker Wangenheim; Wangenheim als Junior und Hausdirigent, Hoogstraten als Begleiter zu Elly Ney, die seit genau sechzig Jahren als Beethovenkundlerin wirkt und seit 1927 Ehrenbürgerin der „Beethovenstadt Bonn“ ist. Rundum also ein Familienfest freudigen Wiedersehens in Beethoven, zumal auch Wilhelm Stroß (aus Eitorf gebürtig) und Ludwig Hoelscher (aus Solingen stammend) noch mitwirkten, die beiden Partner des Neyschen Klaviertrios der dreißiger Jahre.

Über die dirigentischen, solistischen und orchestralen Eindrücke vom Festakt und von der Wiederholung des Konzertprogramms „Zur Baubehandlung“ auch „Für die Spender“ näher zu berichten, enthebt das Außergewöhnliche der Umstände und der Ausblick auf das bevorstehende 22. Bonner Beethovenfest: „Missa Solemnis“ unter Monsignore Karl Forster mit dem Berliner Hed-

wigschor, Pastorale und Tragische unter Joseph Keilberth mit den Bambergern, die Neunte unter George Szell mit Chor und Orchester des (N)WDR, Curzon, Földes, Menuhin als Konzertsolisten, um nur die Gäste zu den angekündigten Sinfoniekonzerten aufzuzählen. Das Städtische Orchester Bonn, nicht mehr und nicht weniger „Provinzorchester“ wie jedes andere in den Rhein-Ruhr-Städten ähnlicher Größenordnung auch, hat unter wechselnden Dirigenten bei früherer Gelegenheit schon schöne Wandlungsfähigkeiten gezeigt.

Zu den raumakustischen Ersteindrücken in dem frei nach Scharoun (neue Berliner Philharmonie im Modellentwurf) axial asymmetrisch gefächerten, 1403 Parterre- und Empore-Plätze fassenden Hauptsaal der „Beethovenhalle“ gehört die Beobachtung, daß hier bei Planung und Ausprobung unter dem Architekten Siegfried Wolske, dem Akustiker Erwin Meyer und ihren Helfern eine Grenze überschritten wurde, die zumindest das orchestrale Klangbild (von verschiedenen Plätzen her gehört) merkwürdig entrückt erscheinen läßt, die tiefen Frequenzbereiche der Violoncelli und



Wagner-Régenys „Prometheus“ in Kassel

Foto: Nehrlich

Kontrabässe sowie des Schlagwerks zu wenig, die hohen der Streicher und Holzbläser hingegen zu stark absorbiert (mittlerer Nachhall 1,9 sec.). Ob und wie da Verbesserungen auf eine sowohl direktere als auch ausgeglichene Raumakustik möglich sind, möchte sich aus weiteren Beobachtungen oder Messungen bei den kommenden Festkonzerten ergeben. Das Problem bleibt dabei wohl die aus unendlich vielen gipsernen „Streukörpern“ zusammengesetzte kleinrautierte vorgehangene Saaldecke über den warmgetönten holzgetäfelten Seitenwänden. Wert und Würde des Ortes verpflichteten über das schon Erzielte hinaus, gerade weil von einem besonderen „Bonner Beethovenstil“ bislang nichts verlautet ist.

Heinrich Lindlar

Das neue Staatstheater

Das Haus

Kassel

Der neue Theaterbau in Kassel stellt einen Komplex dar, der Großes und Kleines Haus für Oper und Schauspiel umfaßt. Er wurde nach Entwürfen von Paul Bode und Ernst Brundig ausgeführt und fügt sich mit seinen markanten Konturen glücklich in Landschaft und historische Umgebung. In

der Tat ist hier ein Bau entstanden, der sowohl in seiner zweckbedingten Form wie in seiner künstlerischen Gestaltung zu fesseln vermag. Einem quaderhaft aufgetürmten Gebäude ist der oval geschwungene Zuschauerraum vorgelagert, der durch weiträumiges Foyer mit wuchtiger Treppengestaltung auffällt, wobei freilich eine Mischung verschiedener Materialien eine gewisse Diskrepanz gibt. Der Zuschauerraum weist ein stark ansteigendes Parterre mit ausgesprochen guten Sichtverhältnissen auf. Ein einziger Rang ist in eine Gruppe von vorspringenden Logen aufgelöst worden. Die vielfältig gebrochene Decke sichert akustisch gute Wirkungen. Ein pompöser Schmuckvorhang schließt eine Vorbühne ab, die eine spieltechnische Erweiterung der Hauptbühne gestattet. Der stark geschwungene Orchestergraben fügt sich harmonisch in die Gesamtdisposition ein. Damit ist für den nordhessischen Raum ein neues Kulturzentrum geschaffen worden, das imstande wäre, Kassels bedeutende Theatertradition fruchtbar weiterzuführen. Staat und Stadt haben gleichermaßen in jahrelangen Bemühungen dieses Projekt gefördert. In betont festlicher Form wurde das Theater in einem feierlichen Akt eingeweiht.

bei dem Ministerpräsident August Zinn Grundlinien staatlicher Kulturarbeit aufzeigte, während Oberbürgermeister Lauritz Lauritzen die Opferbereitschaft der Stadt und ihrer Bürger zum Ausdruck brachte. Intendant Hermann Schaffner umriß die Ideen künftiger Spielplangestaltung.

Die Opernpremiere

Mit besonderem Nachdruck muß die Tatsache vermerkt werden, daß man sich entschlossen hatte, das Große Haus mit der Uraufführung einer Oper zu eröffnen. Das ist ein klares Bekenntnis zum Musikschaffen unserer Zeit. Wer weiß, wie problematisch ein solches Unternehmen ist, wird gewiß den Wagemut anerkennen. Das Hessische Kultusministerium hatte einen Opernauftrag an *Rudolf Wagner-Régeny* vergeben. Damit trat ein Musiker von Rang erneut in den Blickpunkt, der bisher Bedeutsames zum Musiktheater der Gegenwart beigetragen hat. Der Komponist wählte sich einen Stoff aus der Antike; nach Aischylos und in Verbindung mit Versen von Goethe formte er das Libretto zu seiner Oper „*Prometheus*“. Der griechische Sagenheld wird hier als ein Helfer der Menschheit dargestellt, der den Göttern das Feuer raubte, um Segen zu spenden. Ein großer humaner Zug geht durch das Stück, das sehr wohl von inneren Spannungen erfüllt ist; denn Gestalten wie Hephaistos, Okeanos, Hermes und Io kontrapunktieren diese Grundthese, wobei Haß und Liebe, Duldung und Abkehr gleichermaßen deutlich werden. Die dramaturgische Entwicklung vollzieht sich aber nicht nach den Gesetzen von Spannung und Lösung, sondern folgt weit stärker einer mosaikhaften, episch kontrastreichen Reihung, so daß weder Kulminationspunkt noch Konfliktlösung spürbar werden. Das Stück hat eine Vertonung erfahren, die weder avantgardistisch noch experimentell ist. Der Musikstil dieser nur knapp 80 Minuten dauernden Oper bewegt sich auf einer Linie, die mit klugem Bedacht vielfältige Opernerfahrungen zusammenfaßt und situationsmäßig unterschiedlich auswertet. Auffällig, wie stark doch ein melodisches Element, nicht minder der reine Akkord im Vordergrund steht. Zwar erwächst aus linearer und polyphoner Stimmführung die Kraft der Dissonanz; doch sie löst nicht eine ethische Erschütterung aus, wie sie wohl dem Stoff gemäß wäre. Im Ganzen zeigt die Musik ein verschieden geartetes Gesicht. So kommt es, daß die atmosphärisch dichten Chöre der Okeaniden pastellhaft

zart wirken, die Monologe des Prometheus karg erscheinen. Hermann Schaffner inszenierte die Novität; statuarische Abstraktion und dynamische Realistik hielten sich die Waage. Paul Schmitz aber war ein hervorragender musikalischer Leiter, der ungemein präzise den orchestralen Klang ausformte. In der Titelpartie bot Martin Matthias Schmidt eine profilierte Leistung. Kurt Schöffler, Aage Poulsen, Margarete Ast und Horst Wilhelm ergänzten charaktervoll den Kreis. Werk und Wiedergabe fanden freundliche Zustimmung.

Günter Hauswald

AUSKLANG DER FESTSPIELE

Betont experimentell

Darmstadt

Das Fazit der 14. Internationalen Ferienkurse für Neue Musik des Kranichsteiner Musikinstituts zu Darmstadt — gekoppelt mit den „Tagen für Neue Musik“ des Hessischen Rundfunks — sieht recht mager aus: ein strenger Maßstab läßt wohl nur zwei oder drei der neuen Stücke wirklich gelten. Luciano Berios Streichquartett von 1956, ein sehr dicht und spannungsreich gearbeitetes, stark ausgespartes, aber dennoch gebundenes Werk, dann ein „Epitaph“ für Chor und Instrumente des kaum zwanzigjährigen Polen Henryk Gorecki: eine formal strenge, aber unmittelbar berührende moderne Expressivität im punktuell-seriellen Stil. Und dann vielleicht Stockhausens neues Werk: „Zyklus“ für einen Schlagzeuger. Stockhausen stellte eine Form aus Proportionsbindungen her, die sich in Klangfarbe (zwei Dutzend Anschlagsmöglichkeiten bei Instrumenten von der deutschen bis zur afrikanischen Trommel, vom Vibraphon zum Glöckchen, vom Gong zur Almglocke), Bewegungsrichtung, Dynamik und Zeit mitteilen. Sympathisch berührte, daß Stockhausen die hier so naheliegenden Effekte vermied, von zu häufigen Glissandi auf dem Vibraphon oder Xylophon abgesehen. Die Schlagzeuger haben hier ein erstes Werk für sich als Solisten gewonnen. Bei der Uraufführung brillierte der junge Kölner Caskel. Man lernte zugleich seine eigene neue Notationsmethode kennen. Wer die Partitur des Stückes sieht, glaubt sich einer Graphik Paul Klees gegenüber. Das Fünfliniensystem ist ebenso aufgegeben wie die überkommene Notenschrift. Für den Schlagzeuger sind die neuen Zeichen und Chiffren, die geometrischen Gebilde und Figuren durchaus sinnvoll zu nennen. Wenn aber eine

ähnliche Methode, Graphik anstelle von fixierten Notenwerten zu setzen, auch für andere Instrumente gewählt wird, kommen schnell Bedenken. In Seminaren und Studios lernte man Versuche kennen, bei denen die Interpreten aus graphischen Zeichen klangliche Resultate gewinnen sollten. Die textlichen Anweisungen waren oft ein schwieriges Studium, und dem Interpreten wurde unabhängig von diesen Erläuterungen viel Freiheit gelassen, die Graphik zum Klingen zu bringen. Der einzigartige amerikanische Pianist David Tudor, dessen von Cage beeinflusste Methode, das perfektionierteste Instrument unserer Zeit, das Klavier, in vorsintflutlicher Weise durch kindisch wirkende Eingriffe in die Innereien des Flügels (mit Händen oder „Hilfsinstrumenten“) *ad absurdum* zu führen, diese albern-ärgerliche Manier hat Tudor zur Mode werden lassen. Zu einer Mode, der selbst so seriöse Komponisten wie Bruno Maderna (Klavierkonzert 1959) nicht widerstehen konnten. Dieses im Sinne einer modernen Abschiedssymphonie Haydns komponierte Klavierkonzert, das mit einem eindrucksvollen, riesigen Ritardando sowohl in der Zeit als auch in der Intensität und Klanggebung schließt, hat Maderna durch die geforderten Manipulationen des Klavier-Clowns Tudor entwertet. Mit dem Gewinn an optischen Reizen, die oft recht amüsant waren, verband sich leider nicht ein Zuwachs an musikalischen Werten.

Neben Gerocki, der mit zwei Werken in einem Vortrag des Dirigenten Markowski vorgestellt wurde, fiel auch der junge Pole Kontonski mit einer soliden und wirkungsfähigen Komposition auf. In seinen fünf kleinen für drei geteilte Orchester geschriebenen Stücken („Musique en relief“) wurden stereophone Effekte sicher gesetzt und das stellenweise massierte Schlagzeug geschickt kombiniert. Das Werk ließ sich ohne Schwierigkeiten anhören und fand auch lebhafte Zustimmung. Man spürte, wie die Vitalität der Polen die serielle Struktur ihrer Werke oft so weitgehend verdeckt, daß man einen spontanen und markanten musikalischen Eindruck erhält. Auch Luigi Nono's neues Werk, „Polnisches Tagebuch“, als Erlebnis einer Reise nach Warschau, verwendet den beliebt gewordenen Effekt drei gegeneinanderspielender Orchestergruppen. Nono ist aber kein Mann der differenzierten Orchesterfarben wie Boulez, er gibt eher eine asketisch-klangherbe Musik, die sich am eindringlichsten im Vokalen oder in kleiner Besetzung kundtut. Hier bot er ein Monstre-Orchester auf, mit vier

unterschiedlich großen Donnerblechs, ließ die Klänge wandern und sich wieder finden, kam aber über eine zwar konturierte, letzten Endes doch gleichförmige Demonstration von Orchesterklängen und -effekten nicht hinaus. Freilich vollzog sich hier noch weit mehr an Musik als in einer physikalischen Lehrübung, die Roland Kayn mit seinen „Aggregaten“ für Bläser, Schlagwerk und Streicher vorführte: er suchte Tongemische herzustellen (eine „Summation von Mikrointervallen“), die von Einzelfrequenzen bis zu mehrgliedrigen Komplexen (Aggregaten) variieren — laut Angabe des Komponisten. Der junge Italiener Castiglioni verlor sich mit ähnlichen Untersuchungen am Klavier in vordergründigen Klangspielereien: Liszt mit Unterarm gespielt, war das Ergebnis. Der Engländer Cardew ergötzte die Hörer mit recht privat anmutenden Meditationen zu zweit, wobei ab und zu zwischen größeren Pausen auch an zwei Klavieren Töne oder Figuren oder Akkorde oder Tontrauben erklangen. Möglicherweise machte diese Methode dem Komponisten Freude. Den Triumph an optischem Gaudi erreichte in den Studios Bussotti mit einem Stück für Flötisten, Pianisten, Schlagzeuger und Dirigenten (der hier mitgerechnet werden muß, da er in das Geschehen durch bestimmtes Notenblätterverteilen eingreift, durch Schlagen an Gongs oder auf Celesta, auch durch Klaviertasten-Drücken, wenn der Pianist im Flügel beschäftigt ist). Wildberger enttäuschte merkwürdigerweise mit recht unverbindlichen und endlos ausgedehnten Klangtäfteleien einschließlich abgegriffener Intervall-Wendungen bei seinen „Zeitebenen“. Claude Ballif verlor sich zu sehr im Lyrysmus, gefiel indes mit gebundenen Klängen und sinnvollen Bewegungsabläufen in seinem Werk für Flöte und Klavier.

Überraschend wirkte Stockhausens „Kreuzspiel“ von 1951. Vor sieben Jahren löste es hier einen Skandal aus, der heute völlig unverständlich ist: das Stück klingt gebunden, nicht punktuell zerfasert, hat deutlich Form und Kraft. Boulez führte wieder seine 3. Klavier-Sonate vor, der er eine Fülle von anregenden, aber auch problematischen Gedankengängen über eine ihm vorschwebende Musik und Formfindung vorausschickte. Boulez hat sich von Mallarmé anregen lassen, der zuletzt eine Literatur anstrebte, die nichts bedeuten sollte, eine „poésie pure“: der Anstoß zur Dichtung wird dem Wort überlassen“, sagte Mallarmé. Genauso soll sich aus dem Material der Musik die Komposition ergeben — natürlich nach dem Willen des

Komponisten — aber nicht so streng als Form fixiert wie in der bisherigen abendländischen Musik. Boulez spricht von der „Labyrinth“-Form, die im Orient geläufig und in der Literatur auch bei Kafka bekannt ist. Gemeint ist ein Labyrinth, in dem sich zumindest der Komponist und der Interpret sehr wohl auskennen. Boulez, hier Komponist und Interpret zugleich, überzeugte mit seinem Werk mehr als mit seinen Worten. Zu den bedeutendsten Interpreten in diesem Kranichsteiner Jahr zählten der Flötist *Gazzelloni* und — in den „Tagen für Neue Musik“ — Ilse *Hollweg* als Sopranistin, die überraschend stimmbegabte *Cathy Berberian*, das Prager *Novák-Quartett*, das mit einem neuen, harmlos-heiteren *Hába* bekannt machte, und der Dirigent *Bruno Maderna*, der neben dem temperamentvollen *Markowski* mit sicherer und intensiver Leistung erneut gut gefiel.

Über die Studio-Konzerte zu berichten, ist nicht gerecht: hier sollen sich junge Musiker ausprobieren und sich noch nicht vor die Öffentlichkeit stellen. Viele Werke der öffentlichen Konzerte hätten hierher gehört. Die Vorträge über Musik in Polen, Schweden und Japan und die Kurse müssen ebenfalls summarisch behandelt werden. Der hier geleisteten Arbeit kann man freilich das höchste Loß zollen. Von der Funktion und der Bedeutsamkeit her steht diese interne Arbeit in Kranichstein weiterhin an erster Stelle. So wird die Feststellung, daß sich ein mageres Resultat an Kompositionen ergeben habe, absolut zweitrangig. Entscheidend sind Anregungen und Informationen zur neuesten Musik, die an keiner zweiten Stelle der Welt so konzentriert vermittelt werden dürften wie hier.

Wolf-Eberhard von Lewinski

Betont konventionell

München

Die Bayerische Staatsoper ist auch bei ihren diesjährigen Festspielen jeglichen Experimenten sorgfältig aus dem Wege gegangen. Sie scheut das Risiko mit einem problematischen Gegenwarts-*werk*. *Händel*, *Gluck*, *Mozart*, *Wagner* und *Richard Strauss* waren wieder die Sicherheitsfaktoren für eine stabile künstlerische Programmlinie, der *Richard Strauss* als der große *genius loci* ein besonders akzentuiertes Profil gab, ohne daß man deshalb gleich von *Richard Strauss*-Festspielen sprechen könnte. Auch in diesem Punkt vermeidet man eine verbindliche Entscheidung, über die immer wieder diskutiert wird. So richtete sich die

Aufmerksamkeit auf einige Neuinszenierungen und Neueinstudierungen. Und unter diesen gelten die Inszenierungen in dem kostbaren Luxusraum des berühmten *Cuvilliétheaters* als besonders exquisite Ereignisse, denen man immer mit großen Erwartungen entgegensieht, vor allem bei Werken wie *Mozarts „Cosi fan tutte“*, dessen Frivolitäten geradezu für die geistreiche Heiterkeit dieses Rokokoraumes geschaffen zu sein scheinen. Man empfindet das Gesetz der architektonischen Verspieltheit als mitbestimmend für den Geist der Aufführung und wird empfindlich, wenn sich diese Übereinstimmung nicht einstellen will. Die Sensibilität des Raumes wirkt als unbarmherziger Gradmesser, den man nicht willkürlich ausschalten kann. An der Aufführung wäre an sich nichts auszusetzen, sie würde in jedem anderen Theaterraum ihre volle Anerkennung finden. Nur gerade hier vermißte man sowohl in der gradlinigen Regie von *Rudolf Hartmann* als auch in der musikalischen Interpretation von *Lovro von Matacic* jene letzte, scharfgeschliffene Pikanterie und ironische Süße, die das Werk erst über die naive Realistik eines unterhaltsamen Lustspiels hinaushebt. Und in dem Ensemble wirkte einzig in dem *Ferrando* von *Richard Holm* etwas von dem Charme der alten Inszenierung weiter. Auch ein anderes, diesem Theater so kongenial artverwandtes Opern-*juwel*, *Richard Strausss „Ariadne auf Naxos“* wollte sich in der Neuinszenierung von *Rudolf Hartmann* dem kapriziösen *Esprit* des Raumes nicht einfügen. Und die musikalische Diktion des sonst so feinnervigen *Joseph Keilberth* enttäuschte durch ihre Dickflüssigkeit. Gesunde bürgerliche Realität in der Wiedergabe wird in dieser feingliedrigen architektonischen Dynamik immer doppelt derb wirken. Selbst renommierte Sänger wie *Leonie Rysanek* als *Ariadne* und *Fritz Uhl* als *Bacchus* besaßen keinerlei Korrespondenz zu der Raumatmosphäre. Allein die *Zerbinetta* von *Erika Köth* setzte der Aufführung ein blitzendes Licht auf. Die Enttäuschung war um so größer, als das gleiche Team *Hartmann*, *Keilberth* und *Jürgens* als Bühnenbildner mit der Neueinstudierung von *Strausss „Arabella“* einen uneingeschränkten Festspielerfolg geerntet hatte. Hier traf vor allem *Joseph Keilberth* den intimen, warmen Klang der Partitur und brachte ihre samtenen Farben zum Leuchten. Nun besaß aber auch die Aufführung mit *Lisa della Casa* als *Arabella* und *Dietrich Fischer-Dieskau* als *Mandryka* zwei todsichere Trümpfe, von denen sich das Pu-

blikum bedingungslos betören läßt. Einen ungelösten Eindruck hinterließ dagegen die Neuinszenierung von Wagners „Tannhäuser“. Hier waren offensichtlich gegensätzliche Auffassungen am Werk gewesen, die nicht auf einen Generalnenner zu bringen waren. Man hatte für die Aufführung die Pariser Fassung gewählt, die ja dem Venusberg-Bachanale des ersten Aktes einen bedeutend breiten Raum gibt und damit das Bewegungselement besonders betont. Nun hatte aber Heinz Arnold, vielleicht aus nicht voll bewußter Befangenheit gegenüber Neu-Bayreuth, dem Werk den Charakter einer in ernster Gemessenheit dahinschreitenden Legende geben wollen, aus der nach Möglichkeit alle Realität des Dramatischen ausgeschieden war. Er schien in seiner Intention dabei durch die Bühnenbilder von Helmut Jürgens unterstützt, die in ihrer Stilisierung mehr illustrativ im Sinne alter Buchmalereien wirkten. Dieser statuarischen Auffassung stand entgegen die temperamentvolle Leidenschaftlichkeit des Dirigenten Georg Solti, die sich vor allem an den unverwelkten Sinnenreizen des Bachanals großartig entzündete, und überhaupt der ganzen Aufführung drängende Impulse gab. Die Choreographie von Heinz Rosen hatte den großen Atem einer Vision. Da sich weiter auch im Ensemble Divergenzen zeigten, haftete der Aufführung ein ungelöster Rest an, der typisch ist für die Unsicherheit klassischen Standardwerken gegenüber, wenn man ihnen abweichend von der Konvention einen neuen Akzent geben möchte. Von dem übrigen, schon stationären Festspielprogramm wären noch die „Elektra“ und der „Rosenkavalier“ von Karl Böhm besonders zu notieren. Händels „Julius Cäsar“ hatte wieder die pompös-barocke Eingangspforte gebildet, und mit einem sehr nervigen „Tristan“ von Joseph Keilberth klangen die Festwochen aus. In dem traditionellen Festkonzert zum Gedächtnis von Richard Strauss musizierte Joseph Keilberth dessen heute etwas suspekt gewordenes musikalisches Gebirgspanorama, die selten gehörte „Alpensymphonie“ mit einer wohlthuenden Zurückhaltung gegenüber den folkloristischen Realismen in der Partitur, so daß doch noch ein großer eindrucksvoller Respekt vor ihrer imposanten instrumentalen Klanggestalt blieb. Ein zweites Orchesterkonzert ließ die Wiener Philharmoniker hören, mit denen Herbert von Karajan die „Achte“ von Bruckner aufführte. Der Dirigent betrachtet seinen großen Landsmann nicht als eine mystische Größe, er legt zu ihm kein

weltanschauliches Bekenntnis ab. Sein Verhältnis zu dem Werk war rein musikalischer Natur, dadurch wurde es spürbar schlanker und elastischer, freilich verliert dabei auch die durch die gewaltigen Sequenzensteigerungen aufgebaute Architektur an elementarer Ausdruckskraft. Der naiv gläubige, oberösterreichische Stiftsorganist ist halt kein weltstädtischer, eleganter Klangmusiker. Liederabende von Lisa della Casa, Erika Köth und Dietrich Fischer-Dieskau gaben den Festwochen einige aufgelockerte Varianten. Joachim Herrmann

Österreichische Streiflichter Salzburg

In Österreichs schönster Stadt an der Salzach steht bereits die Fassade des neuen Festspielhauses. Im nächsten Jahr schon soll hier der künstlerische Schwerpunkt der Salzburger Festspiele liegen. Kein Zweifel: ein neuer Ansatz ist gegeben, Pläne zu verwirklichen, die höchsten Ansprüchen genügen. Denn das ist ja letztlich der Sinn dieser repräsentativen Festspiele, die inmitten einzigartiger Umgebung ein Erlebnis zu vermitteln vermögen, das nach Gehalt und Gestalt, Sinn und Form überzeitlichen Wert besitzt. Waren in diesem Jahr bereits jene Voraussetzungen gegeben? Nicht immer wird man diese Frage bejahen können. Als problematisch erwies sich erneut das Experiment der zeitgenössischen Oper, ungelöst der Gedanke einer szenischen Realisierung einer Oper wie Glucks „Orpheus und Eurydike“ in der Felsenreitschule. So blieb in erster Linie das Erbe Mozarts mit „Cosi fan tutte“ und der „Zauberflöte“ und neben dem geglückten Experiment mit Haydns „Welt auf dem Monde“ die Wiederbegegnung mit der „Schweigsamen Frau“ von Richard Strauss.

Glucks „Orpheus“ ist ein Drei-Personen-Stück. Es erwächst aus antiker Sinndeutung und verdichtet sich zu einem tragisch menschlichen Bekenntnis der Liebe und Treue. Aus solchem Aspekt heraus ist wohl auch die Musik mit ihren inneren Spannungen zu bewerten, die weit stärker in psychologische Bereiche führen als nach optischer Verdeutlichung drängen. So betrachtet, erwies sich die Felsenreitschule als wenig geeignet; denn ihre Weiträumigkeit in Verbindung mit ihrer naturgegebenen Felskulisse war dem Geschehen eher abträglich als förderlich. Daß es dennoch zu zwingenden Eindrücken kam, war in erster Linie durch gesangliche Leistungen bedingt, wie sie Giulietta Simionato, Sena Jurinac und Graziella Sciutti aufwiesen. Dazu kam Herbert von Kara-

jans präzise Orchesterleitung, die der italienischen Partitur zwar allen Glanz abgewann, aber dennoch stärker in dramatische Bezirke vorstieß, die das Kammerpiel der Liebe fast zu sprengen drohten.

Im Festspielhaus dagegen erlebte man eine beglückende Interpretation der „Schweigsamen Frau“ von Richard Strauss. Hier gewann die Musik genau jene Schwerelosigkeit, die für eine komische Oper erforderlich ist. Man hörte selbst über eine Redseligkeit des Librettos hinweg; denn die Farbigkeit der Orchesterpalette, der Schmelz der gesanglichen Linien, nicht zuletzt die Profilierung der Charaktere empfand man als ein Meisterwerk musikalischer Konzeption. Unwahrscheinlich, mit welch nobler Geste Karl Böhm dirigierte und in Günther Rennerts aufgelockerter Inszenierung einen heiteren Musizierstil entfaltete, der in feingeädertem Linienspiel den ganzen Strauss enthielt. In der Titelpartie bot Hilde Guden eine makellose Leistung, während Hans Hotter als Morosus die Figur des lärmabwehrenden Hagstolzes mit fast tragischem Humor verkörperte. Scharf konturierte Einzelstudien vermittelten Georgine von Milinkovic, Hermann Prey und Fritz Wunderlich. So war es ein köstliches Musizieren im Geiste der Commedia dell'arte, voller Charme und Glanz.

Die repräsentativen Orchesterkonzerte brachten neben anderem ein Gastspiel des New Yorker Philharmonischen Orchesters, eines Klangkörpers von höchster Perfektion. Auffällig die Intensität des Streichkörpers, die Behutsamkeit im Ansatz der Bläser, die entfesselte Gewalt orchestraler Fülle. All dies wurde in einem „Essay“ von Samuel Barber unter Leonard Bernstein in höchster Virtuosität deutlich, während ein eigenes Werk des Dirigenten „Das Zeitalter der Angst“ mit dem ausgezeichneten Seymour Lipkin als Solisten die Ohren enttäuschte, denn allzu grell waren hektischer Jazzstil und Zwölftontechnik, romantische Brahms-Akkorde und ein klassisches Formgefühl einander konfrontiert.

Am Rande notiert: eine Matinee der Camerata academica des Mozarteums unter Bernhard Paumgartner mit dem B-Dur Klavierkonzert Mozarts (KV 595), mit großem Elan gespielt von Robert Alexander Bohnke. Weit spannte sich der Bogen der diesjährigen Salzburger Festspiele. Es lag darin Vollendung und Hoffnung, Erfüllung und Verheißung. Günther Hauswald

Spaniens Festspiele

Granada, Santander

Zwei Musikfestspiele haben, wenn man so sagen will, in Spanien einen offiziellen Charakter: Granada und Santander. Beide interessieren im Hinblick auf die Interpreten. In Granada wurde das Spanische Nationalorchester von Igor Markevitch und Laszlo Somogyi dirigiert. Als Solisten wirkten dort mit Victoria de los Angeles, Andrés Segovia, Gaspar Cassadó, Wilhelm Kempff; das Vegh-Quartett ebenso wie das Royal Ballet von Covent Garden trugen dazu bei, ein zahlreiches Publikum zu versammeln. In Santander vertraute man die Durchführung des Festivals dem Stuttgarter Kammerorchester, dem Ballett der Pariser Oper, der Oper Aix-en-Provence, dem Theater de la Zarzuela de Madrid, der Compania dramática de Tamayo und dem Madrider Kammerorchester an, dies unter der Leitung von Frübeck und Odón Alonso; andererseits trugen die Solisten Victoria de los Angeles, Iturbe, der junge Geiger León Ara dazu bei, die Anziehungskraft des Festivals zu erhöhen.

Man hörte in Granada Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Wagner, Berlioz, von den Zeitgenossen Britten, Bartók, Ravel, de Falla und C. Halffter. Es gab auch neben Abenden des Londoner Balletts einige Aufführungen von spanischen „Zarzueltas“. In Santander zeigten die Orchesterprogramme barockes Musiziergut, die Ballette und Opern das gewohnte Repertoire; das Zarzuela-Theater brachte Werke von umstrittenem Wert, ausgenommen die köstliche Operette „El Rey que rabió“ des Komponisten Chapi, eines Meisters dieses typisch spanischen Theaterspiels.

Man sieht: die beiden Festivals lassen hinsichtlich des Programms viel zu wünschen übrig. Man weiß offenbar nicht, daß sowohl in den Konzerten wie im Theater die Werke, die man dort spielt, das Wesentliche sind; ferner daß Musikgeschichte durch Komponisten gemacht wird. Solche Festivals müssen Gelegenheit bieten, das jüngste zeitgenössische Schaffen und vor allem auch nationale Musik kennenzulernen. Es gibt in der spanischen Musik, wie in der aller Länder, genügend Mittelmäßigkeit, aber es gibt auch Kompositionen, die wert sind, in solchem Programm einen festen Platz einzunehmen. Seit in Spanien diese Festivals stattfinden, ist ein einziges spanisches Werk zur Uraufführung gelangt: die Suite „La Pájara Pinta“, die letzte symphonische Komposition von unserem leider zu früh verstorbenen Ataúlfo Ar-

genta; das ist nicht gerade viel. Natürlich wurden auch andere spanische Werke lebender Komponisten gespielt, so in letzter Zeit von Ernesto Halffter, Rodrigo, Guridi, von mir selbst und in diesem Jahr eine Partita für Violoncello und Orchester von Cristóbal Halffter. Aber die Werke waren alle schon bekannt. Man muß daher sagen, daß diese Feste spanischer Kunst in erster Linie auf ein Virtuositentum abzielen, nicht aber als Spiegel der gegenwärtigen nationalen Musikkultur zu werten sind. Es lohnt meiner Ansicht nach nicht die Mühe, Festspiele zu organisieren, um nur Werke des klassischen und modernen Repertoires aufzuführen, die man oft in Konzerten hört; dies selbst dann nicht, wenn sie von berühmten Interpreten dargeboten werden.

Oscar Esplà

Festspiele in Schottland

Edinburg

Die Überfülle der Ereignisse macht es unmöglich, anders als in knapper Auswahl über ein Unternehmen zu berichten, das täglich etwa fünfzehntausend Besuchern Oper, Theater, Musik, Ballett vorsetzt, ganz abgesehen von Filmen, Kunstausstellungen und inoffiziellen Dingen. Den Lorbeer des Stardirigenten hat bisher Rudolf Kempe davongetragen, dem mit dem Londoner Royal Philharmonic Orchestra und den Londoner Mozart-Players ungemein eindrucksvolle Aufführungen des zweiten Klavierkonzerts von Bartók, gespielt von dem prächtigen Hans Richter-Haaser, der Symphonie Fantastique von Berlioz, der Klassischen Symphonie von Prokofieff nachzurühmen sind. William Waltons Cellokonzert, mit Pierre Fournier als Solisten, war der künstlerische Höhepunkt des vom Komponisten dirigierten Eröffnungskonzerts, dessen Programm — eine vielleicht übertriebene Belastungsprobe — zur Gänze aus seinen Werken bestand. Das vom Londoner „Prometheus“-Ensemble vortrefflich gespielte Nonett von Spohr erwies sich als Neuentdeckung von Rang. Ein Janáček-Abend gipfelte in dem sehr ausdrucksstarken, wie ein rhapsodischer Liederzyklus geformten „Tagebuch eines Verschollenen“ (Richard Lewis und Josephine Veasey, Gerald Moore am Klavier). Mit Wolfgang Schneiderhan und Irmgard Seefried als Solisten brachte das von Rudolf Baumgartner geführte Luzerner Festspiel-Streicherensemble hauptsächlich alte Musik mit musterhafter Stilreinheit und disziplinierter Schönheit des Vortrags. Die Stockholmer Königliche Oper bringt schöne, frische Stimmen — Birgit Nilsson, Aase Nordmo-Löfberg, Margareta Hal-

lin, Hugo Hasslo, Kerstin Meyer sind besonders zu rühmen — und ein reiches Repertoire, in dem Verdi mit „Maskenball“, in sein ursprüngliches Milieu am schwedischen Königshof zurückversetzt, und „Rigoletto“ sowie Wagner („Die Walküre“, in ziemlich unglücklicher Neo-Bayreuther Inszenierung) vertreten sind, wie auch die Moderne mit Bergs „Wozzeck“ und Karl Birger Blomdahls „Aniara“. Die letztere mit Spannung erwartete schwedische Novität des Programms, die Reise eines Raumschiffs ins Weltall, erwies sich als Ausstattungsrevue ohne Handlung, die durch episodische Betrachtungen ersetzt ist, und ohne nennenswerte Musik, für die größtenteils synthetisch-elektronische Hintergrundgeräusche aufzukommen haben; was Singstimmen und Orchester dazu beisteuern, ist allzu dürftig, das Resultat: Langeweile.

Hans Gál

Griechische Impressionen

Athen

Athen nimmt zu Recht den Ruhm für sich in Anspruch, die erste Festspielstadt der Welt gewesen zu sein — zur Zeit der Hochblüte antiker griechischer Kultur wurden jährlich den Göttern und den Musen in Festaufführungen gehuldigt und den erhabensten Werken Preise verliehen — Werke, die im Gegensatz zu vielen in den letzten Jahrzehnten preisgekrönten Werken ihre Geltung und ihren Kunstwert über Zeit und Raum hinaus bewiesen haben. Seit einigen Jahren hat Athen nun die alte Festspieltradition wieder erneuert. Die Musik kommt dabei in Festkonzerten des Staatsorchesters und Orchester aus anderen Ländern zu Worte; auch das Ballett wird einbezogen. Dabei wird auch im Repertoire der Musik darauf Wert gelegt, dem *genius loci* zu huldigen; es werden nicht nur Kompositionen griechischer Komponisten aufgeführt, sondern auch klassische und moderne Werke, denen Themen der griechischen Legende zugrunde liegen. Und so muß es sein, denn Aufführungen und Konzerte finden an den alten Stätten der Athener Festspiele statt — im Odeon des Herodes Attikus am Fuße des Akropolis-Hügels; einem Amphitheater mit fast 3500 Plätzen, überschaut vom hellangestrahlten Parthenon. Ein internationales Publikum lauscht nun den klassischen und modernen Meisterwerken von denselben steinernen Sitzen aus wie ein festliches Publikum vor mehr als zweitausend Jahren. Es herrscht eine eigenartige Stimmung und Bereitschaft, eine wohl einzigartige Atmosphäre. Den musikalischen Teil bestritten in die-

sem Jahre außer dem Athener Staatsorchester die New Yorker Philharmoniker und das Israel Philharmonic Orchestra. Das Staatsorchester stand unter Leitung von Andreas *Paridis*, Franz Paul *Decker*, Theodor *Vavayannis* und Günther *Wand*; Solisten waren die Geiger Jacob *Krachmalnick* und Ivry *Gitlis* und die Sängerin *Blanche Thebom*. Von griechischen Komponisten kamen *Manolis Kalomiris* und *Men. Pallandios* zu Worte. Leonard *Bernstein* und Thomas *Schippers* leiteten die Konzerte der New Yorker Philharmoniker und brachten Walter Pistons Konzert für Orchester und eine Episode aus Samuel Barbers Musik zu Martha *Grahams* „*Medea*“-Tanzdichtung. Die Philharmoniker aus Israel spielten unter der Leitung von Jean *Martinon*. Ihr Programm enthielt die zweite Suite „*Daphnis und Chloe*“ von Ravel, „*Psalm für Orchester*“ von Paul Ben-Haim, „*Festliches Vorspiel*“ von Noam *Scheriff* (vom jungen israelischen Komponisten selbst dirigiert) und Beethovens fünftes Klavierkonzert, mit Gina *Bachauer* als Solistin. Peter *Gradenwitz*

anstellung. Es gab keinen Applaus; aber eine einfache Würde wahrte den intimen Charakter eines Musizierens unter Freunden.

Harry R. Beard

MUSIKSTÄDTE IM PROFIL

Profile und Akzente

Berlin

Bei den Philharmonikern gab es zwei Höhepunkte: die Abende der amerikanischen Gastdirigenten Leopold *Stokowski* und William *Steinberg*. *Stokowski* kam uns nicht etwa klassisch, sondern mit einem ausgewogenen Programm unseres Zeitalters, das die Namen Ravel, Debussy und Schostakowitsch umfaßte. Schon die von ihm weitgehend geänderte Orchesteraufstellung brachte klanglich ungewohnte, aber durchweg erfreuliche Resultate; und der große Pultstrategie geriet überhaupt nicht in die Gefahrenzone der bloßen Effekte, die er diesmal eher zu vermeiden als zu suchen schien. *Steinberg* brachte aus seiner Wahlheimat eine „*Invocation und Tanz*“ betitelte Schöpfung von Paul *Creston* mit: ein zwar wohlklingendes, sonst aber allerlei Stilingredienzen zu einem recht wahllosen Brei zusammenrührendes Stück Musik. Hinreißend lebendig, zugleich aufgelichtet und sehr bestimmt, interpretierte *Steinberg* Schubert und Brahms.

Die Händel-Feiern der Stadt fanden ihren Abschluß mit einem unter Artur *Rothers* Führung stehenden Konzert der Radio-Symphoniker, das — außer der nicht voll befriedigend dargestellten „*Cäcilienode*“ — drei schöne Proben seines instrumentalen Schaffens bot: das Orgelkonzert in F-Dur mit Michael *Schneider*, ein Oboenkoncert mit Hermann *Tödtcher* sowie die „*Feuerwerksmusik*“, deren Orchesterpracht den Abend geradezu überwältigend ausklingen ließ.

Die Hochschule für Musik legte Rechenschaft ab über ihre Semesterarbeit: diesmal mit einer szenischen Wiedergabe der beiden Einakter „*Arlecchino*“ von *Busoni* und „*Gianni Schicchi*“ von *Puccini*. Als Regisseur und künstlerischer Initiator des Ganzen zeichnete hier zum ersten Male *Herbert Brauer* verantwortlich; seinen hingebungsvollen Bemühungen vor allem war es zu danken, daß der Abend so glücklich verlief. Die jungen Studierenden des Instituts — die Sänger ebenso wie das Orchester unter der Leitung von Klaus *Rössner* und Sergio *Albertini* — waren nicht nur mit Liebe bei der Sache, sondern darüber hinaus mit einer Beschwingtheit und Spielfreudigkeit, die den Eindruck des „*Schulischen*“ bisweilen schon

Schweizer Festspiele — privat Gstaad

Es war ein sehr intimes Festival. Zunächst musizierten Yehudi und Hephziba *Menuhin* eine Violinsonate von Brahms. Danach tauschte Maurice *Gendron* den Platz mit *Menuhin* und spielte Beethovens Cellosone A-Dur. Eine Bratschensonate von Jacques de Menasces fesselte besonders, da sie vollkommen instrumentgerecht geschrieben ist. Das einsätzige, 1955 entstandene Werk wurde von Ernst und Lory *Wallfisch* dargeboten. Mit einem Klavierquartett von Mozart klang das Kammerkonzert aus. Eine weitere Veranstaltung war insbesondere der Musik des 17. Jahrhunderts sowie der Moderne gewidmet. *Menuhin* hatte dazu sechs Streicher zusammengefaßt. Ein Vokalensemble unter Nadja *Boulanger* wirkte mit. Schließlich hörte man zwei Streichoktette, nämlich das in Es-Dur von Mendelssohn und das in C-Dur von George Enescu. Beide Werke fesselten durch ihre romantische Musiksprache. Zwei weitere Konzerte bot das Zürcher Kammerorchester unter Edmond *de Stoutz*. Das erste war Bach gewidmet und gipfelte in dem d-Moll-Konzert für zwei Violinen. Alberto *Lysy* paßte sich in Ton und Stil ganz ausgezeichnet *Menuhin* an. Das abschließende, Mozart gewidmete Konzert brachte das Doppelkonzert für Geige und Bratsche, gespielt von *Menuhin* und *Wallfisch*. Die Dorfkirche von Saanen bildete die Stätte der Ver-

weit hinter sich ließen. Daß der geniale, mehr aufs eigentliche Theater hin konzipierte Wurf Puccinis den größeren Erfolg haben würde, war vorauszusehen; diese Spielebene kam den Sängern schon von der Natur her stark entgegen. Zu nennen sind Günter Reich, Elaine Quint, Maria Kontou, Peter Haage, Günter Schmieding. Viel erstaunlicher war es aber, daß auch Busonis geistvoll-weltanschauliche, mit parodistischen Zügen reich durchwirkte Partitur den jungen Menschen im ganzen gelang. Hier zeitigte Brauers Einstudierung besonders positive Früchte. Es seien genannt: Horst Siede, Rosemarie Jänicke, Sylvelin Stiebitz, Karl-Heinz von Eicken, Karl-Ludwig Knöbber und Hubert Robens. Ein paar Wochen zuvor setzte sich der stets rührige Dirigent Carl Maria Artz für Mozarts wenig bekannte Oper „Zaide“ ein, die Werner Oehlmann textlich ergänzt und behutsam bearbeitet hatte. Jedoch war nicht ganz zu überhören, daß hier die jungen Künstler, trotz ansprechender Einzelleistungen, rein gesangstechnisch doch etwas überfordert waren. Dennoch war man sehr froh, diesem keineswegs unbedeutenden Vorläufer der „Entführung“ einmal leibhaftig auf der Bühne zu begegnen.

Werner Bollert

19. und 20. Jahrhundert

Stuttgart

Die Stuttgarter Opernspielzeit hatte bisher mit Höhepunkten etwas gegeizt; sie stellten sich nun insofern ein, als Janáček's „Jenufa“ durch Rennerts Regie und hervorragende Besetzung und Orffs „Trionfo“ durch Jean-Pierre Ponelles Ausstattung überdurchschnittliches Format gewannen.

Orffs Triptychon war schon 1953 über die Stuttgarter Opernbühne gegangen. Die jetzige Neuinszenierung soll die Stuttgarter Orff-Woche im Herbst bereichern, in deren Mittelpunkt die Uraufführung des „Oedipus“ stehen wird. Wenn sich der Vorhang hebt, geht ein fühlbares Raunen des Entzückens durchs Auditorium. Es gilt dem Bild: brandroter Himmel, mit dem magischen Bild der blinden Fortuna darauf, schwarzes Ruinengemäuer, davor die Arena mit den blau gekuteten Chorsängern, in ihrer Mitte, zu Statuen versteinert, die Figuren der Schicksalsuhr. Diesen blendenden Rahmen der „Carmina burana“ füllte Ponelle dann mit Prospekten und Figuren von einer schier berstenden Einfallsfülle aus. In den „Catulli Carmina“ zähmte er sein barockes Temperament und begnügte sich mit einem pompejanisch roten Atrium, im letzten Teil des Trittico flüch-

tete er ins klassizistische Monumentalmobiliar von Säulen und Pyramiden. Paul Hager als Regisseur, der den mittelalterlichen Bilderbogen der Carmina burana mit dem rechten Gespür für die Schaufreudigkeit und Komödiantik von Orffs anti-realistischem Musiktheater in Szene brachte, hatte am Schluß rechte Mühe, aus der amorphen Reihung von Hymnen, Aufzügen und Hochzeitsgesängen so etwas wie eine szenische Gestalt herauszudestillieren. Ähnlich ging es der Choreographin Ghita Hager, die ihre besten Einfälle zu Beginn hatte, der altrömischen Allegorie dezente Stilisierung klassischer Pas gab (mit den tüchtigen jungen Tänzern Helga Heinrich und Ray Barra), im „Trionfo“ jedoch im konventionell Dekorativen steckenblieb. Es zeigte sich auch in dieser, von Carl Orff überwachten Einstudierung, daß der dritte Teil, der ja erst zwanzig Jahre nach der Urzelle des Triptychons hinzugefügt wurde, sich nicht nahtlos zum Ganzen fügt. Der Primitivismus der „Carmina burana“ ist inspiriert und strotzt vor Lebenskraft; der des „Trionfo“ wirkt überlagert von Bildungsgut und angekränkt von gewollter Manier. Wies die produktive und auch die szenische Kurve abwärts, so lief die musikalisch-interpretatorische im Kontrapunkt dazu. Der einleitende Fortuna-Chor wurde von Ferdinand Leitners erstaunlich robust musizierendem Orchester fast zugedeckt, und auch sonst fehlte es zunächst an letzter Präzision, gute Gesangsleistungen ausgenommen: so Liselotte Rebmanns und Raymond Wolanskys Liebeslieder, Hans Günter Nöckers Abt. Gerhard Unger bewies als Catull bemerkenswerte tenorale Biegsamkeit und Ausdruck. Seine Partnerin war die junge Sieglinde Kahmann, die auch — mit dem koloratursicheren Josef Traxel — die Soli des „Trionfo“ sang.

Im Mittelstück des Trittico zeichnete sich der von Heinz Mende geleitete Kammerchor des Süddeutschen Rundfunks aus, der Staatsopernchor gab sein Bestes in den rhythmisch vertrackten Trionfo-Partien. Eine bewundernswerte Leistung, die Mende ebensoviel Ehre macht wie das gesamte musikalische Niveau des abschließenden Drittels Leitner. Meister Orff konnte am Schluß den begeisterten Dank der Stuttgarter entgegennehmen.

Leoš Janáček, dessen Werk in Stuttgart seit Jahren vernachlässigt worden war, kam jetzt in einer Spielzeit gleich zweimal auf die Bühne. Der Uraufführung des „Schicksals“ folgte nun sein Meisterwerk, die „Jenufa“. Die Stuttgarter Einstudierung war dank Ferdinand Leitners Führung von

glühendem Atem echten Ausdrucksdrangs erfüllt: voller Herzenswärme, spannungsgeladen und sorgfältig disponiert im Aufbau der Szenen. Günter Rennert hatte die bäuerliche Tragödie in enger Zusammenarbeit mit Leni Bauer-Ecsy ganz auf den menschlichen Kern konzentriert. Es gab keine folkloristische Revue zu sehen. Die Bauern treten in Alltagsgewändern auf, die noch dazu in die Nüchternheit einer neueren Zeit gerückt sind. Wie immer bei Rennert wird nicht Oper, sondern gesungenes Schauspiel gegeben. Vier Sängerschauspieler ragen aus dem durchwegs gut besetzten Ensemble hervor. Wenn wir Res Fischer zuerst nennen, so deshalb, weil sie als bäuerliche Urmutter Buri ja zeigte, daß für eine große Künstlerin keine Rolle zu klein ist, um Format zu beweisen. Die Jenufa ist Lore Wissmann wie auf den Leib geschrieben. Wenn auch die extremen Lagen eine dramatischere Stimme erfordern, so entschädigt Lore Wissmann doch überreich durch die warme Innigkeit von Spiel und Gesang. Grace Hoffmann ist die Küsterin. Eine sehr junge, zu junge Mutter, um ganz glaubhaft zu sein; sie wird erst noch in diese Rolle hineinwachsen. Was sie jetzt schon vollbrachte, ist so imponierend, daß man ihre Darstellung das Beste nennen möchte, das sie bisher an der Stuttgarter Oper vollbrachte. Von den beiden Tenorivalen ist Josef Traxel (Laca) der überlegene, ein Ausnahmetenor in der Verschmelzung von Belcanto und Expression, von musikalischer und darstellerischer Intelligenz. Fritz Uhl (Stewa) verfügt nicht über die gleiche stimmliche Biegsamkeit. Es gab langanhaltende Ovationen; sie galten der vollkommensten Stuttgarter Premiere dieser Spielzeit.

Kurt Honolka

Musica viva

Oldenburg

Aus dem konventionellen Theaterprogramm müssen ein von Doris Jung angeführter „Maskenball“, ein quicklebender „Don Pasquale“ und ein im Musikalischen reicher, inszenatorisch gestutzter „Bettelstudent“ lobend erwähnt werden. In den blitzsauberen Sinfoniekonzerten fiel das echte Mozart-Timbre von Stefan Askenase auf. Händels gedachten der Oldenburger Singverein und das Staatsorchester mit einer Aufführung des Oratoriums „Jephta“, die sehr ansprechend war. Zur Freude aller Fortschrittlichen läßt es sich aber nicht überhören, daß trotz aller konservativen Hörerelemente die „musica viva“ aktiv ist, und zwar nicht nur durch Einblenden in die jeweiligen Programme, wozu die von Heinz Rockstroh vor-

züglich dirigierte Tondichtung „La mer“ von Debussy gehörte, sondern durch eigene, klar von den anderen geschiedene Einrichtungen. Auffällig energisch war der Einsatz der Oper. Karl Randolph wählte sich Rolf Liebermanns „Leonore 40/45“, die Walter Jockisch subtil in Regie setzte. Diese Oper zwischen Parodie und Tragik mit ihren herrlichen, vitalen Ensembles, weit blutvoller als die nachfolgende „Schule der Frauen“, publikumspsychologisch wirklich Theater, kam zu einer Darstellung, die jedes Provinzmaß überhöhte. Mit den relativ bescheidenen Mitteln, die dem Staatstheater zur Verfügung stehen, wurde ein zeitgenössisches Werk so durchgesetzt, daß es ein ausgesprochener Erfolg wurde. Das kann man von der Aufführung des formal unbezeichneten Stückes „Der Zaubertrank“ von Frank Martin nicht sagen. Hier ergaben sich Schwierigkeiten, nicht nur aus der Unökonomie dreier Aufführungen, sondern aus der Anlage des Werkes, das zweifellos ein ausgesprochen lyrisches, ein Konzertstück, ein Oratorium ist. Überspielt man dies, hat selbst eine so vornehme Regie wie die Joachim Klaibers Nöte. Randolph legte die transparente, kammermusikalisch reiche, feinsinnige Partitur mit der von ihm bekannten, ruhigen Überlegung aus. Sein Ensemble wurde vorteilhaft mitgerissen. Martin war bereits einmal in einem von Randolph geleiteten „Musica-viva“-Konzert erklingen, und zwar die „Ouvertüre en hommage de Mozart“, ein ebenso liebenswürdiges Werk. Daneben standen die kräftigeren Akzente der Hindemithschen Spielmusik, der Blacherschen Concertanten Musik. Lauten Beifall fand besonders Racine Frickers erste Sinfonie mit ihrer prägnanten, melodiosen Aussage. Am schwierigsten hatte es Heinz Rockstroh, Arnold Schönbergs „Pierrot Lunaire“ an die bedächtigen Hörer heranzubringen. Es gelang ihm durch eine überzeugende Darstellung, zumal er in Christa Schwertferger eine ausgezeichnete Rezitatorin gewonnen hatte.

Hans Stephan

OPER

Hoffmanns „Undine“

Bamberg

Bamberg hat mit der konzertanten Aufführung von E. T. A. Hoffmanns Zauberoper „Undine“ wieder einmal seinem Namen als Hoffmann-Stadt Ehre gemacht. Eigentlich war diese Festaufführung so etwas wie eine Nachfeier in dem im vorigen Herbst nach umfassender Restaurierung wiedereröffneten E. T. A. Hoffmann-Theater. Das Werk entstand in der zweiten Hälfte des Jahres

1813. Hoffmann verließ Bamberg am 21. April 1813, um über die Stationen Dresden und Leipzig sich im Herbst 1814 in Berlin niederzulassen. Die erfolgreiche Uraufführung im damaligen Kgl. Schauspielhaus Berlin „machte Hoffmann mit einem Schlag zu einer der ersten Celebritäten der Hauptstadt“. Das Werk ging in kurzer Zeit zwanzigmal über die Bühne; ein Brand beendete die Erfolgsserie. 1821 erschien die Oper mit nur schwachem Echo in Prag. Dann geriet sie in Vergessenheit. Das Bamberger Stadttheater führte 1926 zum 150. Geburtstag Hoffmanns das Werk auf. Um die „Undine“ war es, mit Ausnahme einer Rundfunk-Aufführung in den dreißiger Jahren, seitdem still.

Gerade diese konzertante Fassung gestattete, Hoffmanns musikalisches Hauptwerk über den musikhistorischen Wert hinaus zu beurteilen. Es verrät bei unverkennbaren Bindungen an Mozart in seiner handwerklichen Können und farbige Instrumentierung ausweisenden Partitur dramatische Gestaltungskraft und enthält ohrenfällige Motive und Melodien, die Hoffmanns musikalische Potenz keineswegs nur als Begabung am Rande werten lassen. Unter Zugrundelegung von Hans Pfitzners verdienstvollem Klavierauszug hat Robert Heger das dreiaktige Werk mit notwendigen Kürzungen für die Konzertaufführung unter Benützung der einzigen noch zugänglichen Partitur zu runder Geschlossenheit zusammengerafft. Das lebenswürdig gestaltete Schicksal der Nixe Undine, der Menschenliebe nicht das Scheitern an ihrer Doppelnatur ersparen kann, erfuhr in Hegers gewissenhafter Vorbereitung und überlegener Leitung eine glanzvolle Auferstehung. Solisten der Staatsoper München — voran Antonie Fahberg (Undine), Marcel Cordes (Ritter Huldebrand) und Max Proebstl (Kühleborn), die Bamberger Symphoniker und der Chor des „Liederkranz Bamberg“ (Einstudierung: Georg Bauer) waren Garanten für eine Festaufführung mit viel Prominenz aus nah und fern.

August Schmitt

Amerikanische „Susannah“

Oberhausen

Im gehobenen Unterhaltungsdienst der großen Orchester beim Funk hört man gelegentlich, von kundiger Bearbeiterhand arrangiert, Volkslieder und Tänze in Suitenform aus den verschiedensten deutschen Gauen. Genausoweit wäre denn die jüngste Avantgarde Amerikas ins Neuland der Töne gedrungen — falls die Nachricht stimmt, daß Carlisle Floyd, 33 Jahre alt, Dr. mus. und Träger

des Kritiker-Wanderpreises, zu den Schwalben in dem dort angebrochenen Musikfrühling rechnet. Die tragisch-dramatischen Singspielnummern seiner Oper „Susannah“ klingen dann wie Pfitzner in Volksausgabe. Nicht uneben, nur daß sich Floyd an den Höhepunkten rein aufs Fortissimo beim Blech und bei den Pauken verließ. Diese fromme, badende Susannah wohnt auf dem Dorf im modernen Staat Tennessee und erregt in puris naturalibus bei den puritanischen Betbrüdern Ärgernis. In Oberhausen war das Werk auf seiner Wanderung von Florida über Brüssel zum ersten Male auf deutschen Boden gelangt. Viktor Warsitz hatte die Handlung ehrsam verdeutscht und seine Regie etwas zögernd auf die Art einer durchdachten Anzengruber-Darbietung eingestellt. Lutz Wetz hatte im Bühnenbild an praktikablen Holzbauten nicht gespart. Eine Kirchenszene in Schwarz konnte beeindrucken. Ditha Sommer, blaues Kleid, blonder Haarknoten, schien einem Gemälderahmen im Hause der Deutschen Kunst entstieg zu sein, sang aber einen Sopran, mit dem sie als Elektra Ehre eingelegt hätte. Auch sonst hat Oberhausen in Intendant Dr. Kruchens Abschiedsspielzeit eine Anzahl wackerer Solostimmen beisammengehabt. Am Pult, wohlbewährt: Karl Köhler.

Heinrich von Lüttwitz

Orffs „Antigona“

Mannheim

Es ist sehr zu begrüßen, daß wenigstens Mannheims Nationaltheater nicht mit einer Orff-Premiere warten wollte, bis Orffs neues Werk, der „Oedipus“, Ende des Jahres in Stuttgart zur Uraufführung kommen wird, daß es die seit der Salzburger Uraufführung nur selten auf große Bühnen gelangte „Antigona“ wieder zur Diskussion stellte. Und das in einer beachtlichen Einstudierung, die sehr wohl geeignet sein kann, sich in gültiger Weise mit dem außergewöhnlichen Werk auseinanderzusetzen. Paul Walter baute ein offenes abstraktes Szenarium mit einem breiten Laufsteg, auf dem ein roter Teppich wirkungsvoll gegen das Schwarz der angedeuteten Wände abstach. Den Orchesterraum hatte man ebenfalls schwarz überdeckt, so daß kein störendes Licht zu sehen war, eine sehr nachahmenswerte Einrichtung. Regisseur Poettgen verstand es, in kluger Führung des Ensembles die Konzentration auf das Wort zu erhöhen. Er hatte es gewagt, den Chor nicht in einen singenden und tanzenden Teil zu trennen, sondern den singenden zu bewegen. Poettgen löste die Aufgabe mit geschicktem Lichtwechsel und gruppierten Wendungen des Chores

Seine Arbeit überzeugte weitgehend. Die musikalische Leitung war zu weich und unverbindlich: Walter *Kiör*. Bei den Sängern fiel der Kreon Thomas *Tiptons* auf, Elisabeth *Thoma* in der Titelrolle sprach an, am stärksten sprachen *Melchert* und *Fehenberger* an. Das Publikum war sehr angetan, stimmte der eindruckreichen Aufführung stürmisch zu.

Wolf-Eberhard von Lewinski

Wagner im Mittelpunkt

Schwerin

Schwerin hat eine sehr alte, erhebliche Wagner-Tradition und zahlreiche Wagner-Freunde. Der aus Leipzig gekommene Gastregisseur Friedrich *Ammermann* hatte den aner kennenswerten Mut, bei seiner Neuinszenierung des „*Tannhäuser*“, nicht den üblichen Mittelweg des Kompromisses zu gehen, sondern sich klar für die neue Richtung zu entscheiden. Es gab also nach Bayreuther Vorbild einen Tannhäuser „ohne Wald und Wartburg“. Die Großartigkeit der musikalischen Darbietung drängte die Erinnerung an das altgewohnte romantische Bühnenbild stark zurück. Kurt *Masur* am Pult und unsichtbar Andreas *Pieske* als Chordirektor verhalfen dem Werk zu hervorragendem Eindruck. Das Bühnenbild gestaltete Kurt *Froese*, sehr geschickt den Absichten der Regie entsprechend. Ferdinand *Bürgmann* sang die Titelrolle mit so kluger Ökonomie, daß er die „*Romerzählung*“ zum ausgesprochenen Glanzstück seiner auch darstellerisch in jeder Szene überzeugenden Leistung erhob. Auch Rainer *Lüdeke* gefiel mit vollem, klarem Baß als Landgraf durch aus. Der Elisabeth gab Ingrid *Gaitzsch* in Gesang und Spiel echt weibliche Hoheit und Anmut. Vorzüglich eignet sich Dietrich *Muschs* weicher Bariton für die milden Gesänge Wolframs. Hannelore *Kuhse* fand sich überraschend gut auch in die Darstellung der Venus, im Gesang wie immer vortrefflich. Die Aufführung, unbedingt würdig der alten Überlieferung, bedeutete ein großes Ereignis für Schwerin.

Karl Mewis

Im antiken Geist

Altenburg

Glucks Reformwerk „*Orpheus und Eurydike*“ wurde dem Szeniker P. *Rothe* und Operndirektor *Hein* zu einem interessanten Inszenierungsexperiment, das trotz des Abrückens von Calzabigis dramaturgischer Konzeption starke Wirkungen auslöste. Die Inszenatoren stellten die altgriechische Sage in eine mit archaisierender Wucht geformte dreitorige Szene des hellenischen Theaters. Als Nachteil ergab sich dabei allerdings die Nivel-

lierung der unterschiedlichen Stimmungstöne des Totenhains, des Tartarus, der elysischen Gefilde und der wilden Felsenklüfte auf einen Generalnenner, der die textbuchgemäßen szenischen Kontraste nicht zur vollen Wirkung kommen ließ. Darüber hinaus wurde der im Original handlungsgebundene Chor in einer Art Arbeitsteilung aufgespalten, indem man das Chorpersonal an der rechten und linken Seite des Spielfeldes sitzend gruppierte, um es nur dem gesanglichen Auftrag der Sätze dienstbar zu machen, während das Bewegungselement der kultischen Vorgänge und Furiertänze unter H. *Egerns* choreographischer Leitung durch die Tanzgruppe dargelegt wurde. Mit E. *Dobel* und M. *Gerlach*, J. *Ewald* und Ch. *Schönborn* kam Form und Ethos des Werkes unter H. J. *Thiers* stilbewußter Stabführung zu bezwingender Aussage.

Rudolf Hartmann

KONZERT

Gewandhauskonzerte

Leipzig

Händel, Haydn und Mendelssohn waren mit ihren Jubiläumsdaten in der vergangenen Spielzeit als „Klassiker vom Dienst“ prädestiniert. Zwar liegt keine Verpflichtung vor, gerade nur an wohlgerundeten Jahreszahlen die Verehrung für einen traditionswürdigen Meister mit einem Strauß von Werkaufführungen aufzuhängen. Doch war in Betracht der augen- und ohrenfälligen Vernachlässigung gerade dieser Komponisten in den letzten Jahren die Erwartung einer „Wiedergutmachung“ für die Jubiläums-Saison nicht unbegründet. Aber allein der Schöpfer der Sommernachtstraum-Musik und des e-Moll-Violinkonzertes fand in der Programmgestaltung des Gewandhauses, dem musikalisch die offizielle Ehrung am Geburtstag oblag, die gebührende Beachtung. Die Hebriden-Ouvertüre und das g-Moll-Klavierkonzert (mit Rudolf *Fischer* als einfühlsamem Interpreten) ergänzten das reiche Werksortiment, das in den Aufführungen der Festwoche geboten wurde.

Dagegen scheint Leipzig zu nahe an Halle und damit im Schatten eines geburtsstädtischen Vorrechtes und Vorranges in der Händel-Pflege zu liegen, um ebenfalls dem großen Barockmeister in nennenswertem Umfang zu huldigen. Denn der genius loci J. S. Bachs dürfte doch wohl kein Hinderungsgrund sein. So ist nur von einer gediegenen „Salomo“-Aufführung zu berichten, die Thomaskantor Kurt *Thomas* straff und klar konturiert leitete und die in den Solostimmen von den stilgerecht und charaktervoll eingesetzten Sopranen



Leopold Stokowski dirigiert das Gewandhausorchester

Foto: Heyphot

Philine *Fischers* und Adele *Stoltes*, vom biegsamen Tenor Wolf *Reinholds* und vom sicher geführten Baß Erich *Hierschies* getragen wurde.

Auch Haydns Stiefkind-Dasein fand noch kein Ende. Denn die Sinfonien Nr. 88 und Nr. 100, die Sinfonie concertante op. 84 und „Die Jahreszeiten“ vermögen wohl ein eindeutiges Zeugnis des meisterlichen Könnens zu geben, sie schließen aber keineswegs die großen Wiedergabelücken, die in den vergangenen Jahren der Haydn-„Dürre“ aufgerissen waren.

Der bescheidene Jubiläumsbeitrag wurde offenkundig dadurch, daß man ihm in einer umfassenden Manifestation alle neun Sinfonien Beethovens, dazu sein Tripelkonzert (Amadeus *Webersinke*, Gerhard *Bosse* und Friedemann *Erben* waren die hervorragend aufeinander eingespielten Solisten) vorausschickte. Diese sinfonische Gesamtschau des Eroica-Meisters war es, die der Spielzeit mit überragenden Interpretationsqualitäten des Orchesters unter Franz *Konwitschny* den Stempel aufdrückte. Denn die Auswahl der zeitgenössischen Werke (die Uraufführung von Fritz *Geißlers* Sinfonie „November 1918“, ein Klavierkonzert der jungen, 1922 geborenen, sowjetischen Komponistin *Nadeshda Simonjan* und die Sinfonie Nr. 27 op. 85 ihres Landsmannes *Nikolai Mjaskowski*) konnten zwar einige interessante Einblicke liefern, zu einer erhöhten Anteilnahme herausfordern, nicht aber erregende Höhepunkte bieten.

Die Fortsetzung der Anrechtsreihe begann mit einer zweiten Uraufführung, einem Hornkonzert von *Ottmar Gerster*. Erich *Penzel* war sowohl instrumentaler Berater während der Kompositions-

arbeit als auch erster Interpret des Soloparts. Überstrahlt wurde dieses musikantische, den technischen Möglichkeiten und Feinheiten des Horns nachspürende Werk vom darauffolgenden Violinkonzert *Dmitri Schostakowitschs*. Dieses an melodischer und klanglicher Fantasie, spielerischer Verwegenheit und frei sich entfaltenden Formkräften so reiche Werk blieb mit der höchst eindringlichen, geistig und klanglich gleichermaßen überzeugenden solistischen Leistung *Egon Morbitzers* in besonders guter Erinnerung. Auch Gerhard *Puchelt* erzielte mit den Klavierkonzerten von Brahms (B-Dur) und Chatschaturjan nachhaltige Resonanz. Des weiteren seien von dem solistischen Aufgebot *Halina Czerny-Stefanska* (Chopin, Klavierkonzert e-Moll), Gerhard *Taschner* (Tschaikowsky, Violinkonzert) und *Annerose Schmidt* (Alexej Matschawariani, Klavierkonzert) hervorgehoben.

Das gesteigerte Interesse, das einer Anzahl Gastdirigenten entgegengebracht wurde, erhielt in zahlreichen fesselnden Aufführungen seine Rechtfertigung. Den Auftakt gab der aus Moskau gekommene *Alexander Gauk*, dessen Deutung der Vierten von Tschaikowsky mit einer leidenschaftlichen Akzentsetzung besonders gefallen konnte. *Walter Goehr* (London), *Vilmos Komor* (Budapest), *Bernhard Konz* (Bielefeld) und *Alois Klima* (Prag), dazu die in Leipzig wirkenden *Helmut Seydelmann*, *Kurt Thomas*, *Franz Jung* und *Heinz Fricke* bereicherten die künstlerische Palette durch Interpretationsfarben und -nuancen, die durchweg beifällig und dankbar aufgenommen wurden. *George Byrd*, der Negerdirigent aus New York,

ließ mit seiner Auslegung von Berlioz' Phantastischer Sinfonie keinen Zweifel über seine hohen Qualitäten künstlerischer Einfühlungskraft, zumal er sich dabei zum Dolmetsch eines Meisters machen konnte, der ihm offenbar allein schon vom Musiziertemperament her sehr verwandt ist. Doch auch die Welt Haydns und das Lebensgefühl Schumanns waren ihm keineswegs fremd, wenn auch die ausladende körperliche Geste hier weniger adäquat erschien. Eine faszinierende Persönlichkeit führte in den beiden abschließenden Sonderkonzerten den Stab: Leopold Stokowski. Der erdhaft-würzigen, kraftvollen Fünften von Schostakowitsch gab er ganz den ihr zukommenden vitalen Zuschnitt; der diskreten Zartheit, den traumhaft-ätherischen Klängen und der flimmernenden Farbigkeit in Ravels „Rhapsodie Espagnole“ und Debussys „Trois Nocturnes“ schenkte er durch das Medium des prachtvoll mitgehenden Orchesters und der Frauenstimmen des Rundfunkchores eine kongeniale Verkündigung. Ein glanzvolles Finale!

Martin Wehnert

Maazel, Dorati, Ormandy München
Drei moderne Dirigententypen setzten drei Konzerten einige besonders blitzende Lichter auf: der junge Lorin Maazel, Antal Dorati und Eugène Ormandy. Alle drei sind Erbtäger der so reichen ungarischen Musikalität, Dorati und Ormandy sind Ungarn, sie stammen aus Budapest, und Maazels dynamisch geballte Musikalität ist zweifellos die glückliche Mitgift seiner ungarischen Mutter. Trotz aller Verschiedenfarbigkeit ihrer Musiziertemperaturen meint man doch bei ihnen eine von ihrem Entwicklungs- und jetzigen Wirkungskreis her bestimmte gemeinsame Komponente zu entdecken, eine künstlerische Haltung, die man mit Amerikanismus umschreiben möchte, wenn nicht dieser Begriff hier in diesem Falle einen irreführenden Klang hätte. Ormandy und Dorati sind Leiter amerikanischer Orchester, Ormandy des Philadelphia-Symphonie-Orchester und Dorati des Orchesters von Minneapolis, und Lorin Maazel hat als dirigierender Wunderknabe schon vor erstrangigen Orchestern in Amerika gestanden. Zweifellos haben diese drei mit der europäischen Musiktradition belasteten Künstler dort ihre eigene Typisierung erfahren, die sich in einer außerordentlichen geistigen Hellwachheit der Musik gegenüber zeigt, einer Präzision, die sich keineswegs mit einer unpersönlichen Perfektion begnügt, sondern von echter Leidenschaftlichkeit durchglüht ist, ohne deshalb in den Trancezustand des Ge-

fühls willenlos zu versinken. Sie modellieren die Musik, der Klang wird in ihren Händen wie bei einem Plastiker zum Tonmaterial. Deshalb benutzen sicherlich weder Maazel noch Ormandy den Taktstock.

Maazel ist nicht nur Dirigent, sondern auch ein außerordentlicher Geiger. In einem Musica-Viva-Konzert spielte er den Violinpart in der Konzertsuite „Die Geschichte vom Soldaten“ von Strawinsky mit einem hinreißenden musikalischen Impuls, der sich auch auf das aus den erstrangigen Musikern des Rundfunkorchesters bestehende Ensemble übertrug. Die virtuose Präzision der Wiedergabe war von einer selten gehörten Vollkommenheit, wie auch das mit höchster Feinnervigkeit dirigierte Tanzpoeme „Jeux“ von Debussy. Aber auch Maazels farbenprächtige, großartige Wiedergabe der Suite aus dem Ballett „Romeo und Julia“ von Prokofjeff konnte nicht den hohlen Pomp dieser Musik tarnen.

Für das musikalische Temperament von Eugène Ormandy, der das letzte Konzert der Musica-Viva-Reihe dirigierte, war seine Gestaltung der „Mathis-Symphonie“ von Hindemith aufschlußreich, durch die man geradezu beglückend erfuhr, wie es genügt, die Polyphonie nur zum glutvollen Leuchten zu bringen, damit sie die ganze Kraft ihrer hohen Schönheit ausstrahlen kann. Ormandy schuf rechte Klanggemälde, wie sie ja auch nach den Vorbildern des Grünewald-Altars gemeint sind und die keiner empfindsamen Nachdeutung bedürfen. Dem „Capriccio“ von Gottfried von Einem und der aufgedonnerten Orchestersuite „Bacchus und Ariane“ von Roussel tat er alle Ehre einer virtuos-glanzvollen Wiedergabe an, die hier nur als Auszeichnung der Werke aufgefaßt werden kann. Ormandys endgültiger Triumph aber blieb doch die Rasanz, mit der er „La Valse“ von Ravel zu einem apokalyptischen Totentanz aufpeitschte. Das war ungeheuerlich.

Antal Dorati erschien in München überhaupt erstmalig vor einem deutschen Orchester. Er besitzt nicht dieses starke plastische Profil wie die beiden anderen Dirigenten; sein musikalisches Prinzip scheint eher das Atmen zu sein, er biegt die Phrasen; das gibt seinem Musizieren eine gewisse Schlankheit, durch die ein Werk wie die fünfte Symphonie von Tschaikowsky wohlthuend schlank wirkt und die aber auch der geistreich-witzigen „Tanzsuite“ seines Lehrers Béla Bartók die köstliche Leichtigkeit gibt, von der sie bewegt ist.

Das Studio für neue Musik hatte sich für die Ausführung einer *Kantate* für Sopran und zwölf Instrumente von *Wolfgang Jacobi* und eines köstlich-parodistischen *Quodlibets* für zwölf Instrumente von *Günter Bialas* einen Dirigenten *Alessandro Derevitzky* aus Rom verschreiben lassen, dem der Umgang mit zeitgenössischer Musik ebenso ungewohnt schien, wie seine Persönlichkeit im deutschen Musikleben unbekannt ist. *Josef Anton Riedl* wartete mit einem neuen Stück für Schlagzeug aus dem Jahre 1957 auf, in dem sich das Bemühen zeigt, der rhythmischen Bewegung klangliche Färbungen zu geben. *Joachim Herrmann*

Ein Rückblick

Weimar

Von der Vielzahl der Konzerte in der vergangenen Saison seien die Sinfoniekonzerte der Staatskapelle beleuchtet. Der Anteil an zeitgenössischen Werken war im Vergleich zum vorigen Jahr bedeutend größer. Hatten jedoch in den ersten Nachkriegsjahren wegen der großen Nachfrage noch alle Sinfoniekonzerte zweimal gespielt werden müssen, so gab es in diesem Jahr erstmalig bei manchen Programmen mit überwiegend neuen Werken auffallend viele leere Plätze. Die Ursachen dafür mögen nicht ausschließlich in der stärkeren Einbeziehung zeitgenössischer Werke liegen. Hier macht sich die ständig wachsende Zahl der Fernsehteilnehmer ebenso bemerkbar wie die in den letzten zehn Jahren vernachlässigte Werbung des Nationaltheaters um ein neues Konzertpublikum aus den Reihen der Jugend. Dazu kommt noch, daß die Auswahl der zeitgenössischen Werke nicht sehr glücklich war. Mit mittelmäßigen Kompositionen und wenig profilierten Komponisten kann man kein noch vorwiegend in klassischen oder romantischen Klangvorstellungen lebendes Publikum von der Notwendigkeit der Pflege zeitgenössischer Musik überzeugen. Im Programm war das Mittelmaß zu zahlreich, das wirklich Ausgezeichnete mit Namen wie *Schostakowitsch*, *Britten* und *Bartók* zu schwach vertreten. Von *Schostakowitsch* hörte man mit Freude das zweite Klavierkonzert, gespielt von *Eberhard Rebling*. 1957 geschrieben, ist dieses Konzert echt musikantisch, gelegentlich mit grotesken, parodistischen Elementen durchsetzt, aber auch — wie die Jugend selbst — mit „romantischen“ Episoden und Stellen von durchaus expressiver Wirkung. Ferner bot *Werner Müller* das dankbare, einfallsreiche und virtuose Klarinettenkonzert von *Viktor Bruns*. *Furtwänglers* stilistisch sehr der Spätromantik verhaftetes „Symphonisches Konzert

für Klavier und Orchester“ brachte der Münchener Pianist *Johannes Bork* mit. *Siegfried Rapp* musizierte *Benjamin Brittens* „*Diversions on a Theme*“, kurze Variationen von unterschiedlichem Charakter und Ausdruck über ein themenähnliches Gebilde aus Quint- und Quartgängen. *Heinz Lamann* setzte sich erfolgreich für das Klavierkonzert der begabten polnischen Komponistin *Grazina Bacewicz* ein, und *Raimund Mages* spielte das anspruchsvolle Fagottkonzert von *Theodor Hlouschek* unter der Leitung des Komponisten. Das zeitgenössische Schaffen war weiterhin vertreten mit dem Zyklus „*Doris und Damon*“ für Sopran, Oboe-Solo und Orchester des 70jährigen *Walter Draeger*, der ersten Sinfonie von *Alfred Böckmann*, mit *Ottmar Gersters* von bedeutenden Bildern der Dresdener Galerie angeregter „*Dresdner Suite*“, mit *Bartóks* „*Bildern aus Ungarn*“ und *Prokofieffs* fünfter Sinfonie. *Gerhard Pflüger*, der sich so tatkräftig für das Neue einsetzte, konnte durch seine straffe, zusammenfassende, aber auch die Details ausschöpfende Interpretation der Werke überzeugen. Als Gastdirigent war wiederum *Wilhelm Schleuning* am Pult, und der ungarische Dirigent *Vilmos Komor* erwies sich als ein erfreulich temperamentvoller Interpret. *Hans Rudolf Jung*

Händel-Ausgrabungen

Hannover

Die Matineen des NDR Hannover mit unbekannten Meisterwerken des Barock nach alten Handschriften und Drucken sind sehr beliebt geworden. *Volker Wangenheim* leitete die musikalische Entdeckungsreise mit einem in der Pariser Nationalbibliothek aufgefundenen Streicher-Concerto B-Dur von *Tomaso Albinoni* ein. Das nicht gerade originelle Werkchen stellt hochbarocke venezianische Alltagskunst dar, die wiederzuerwecken sich angesichts der Tatsache um so weniger lohnt, als zahllose Konzerte des ungleich bedeutenderen *Vivaldi* in den Bibliotheken schlummern, ohne daß ihnen das Glück der Ausgrabung zuteil würde. Ein D-Dur-Konzert für Trompete, zwei Oboen und Streicher des mitteldeutschen Hofkapellmeisters *Johann Friedrich Fasch* stellte sich als volkstümlich-fröhliche Kapellenmusik heraus, wie sie im Barockzeitalter jeder findige, schöpferisch tätige Dirigent schreiben konnte und für den Bedarf komponieren mußte. Man soll solche bewußt „primitive“ Musik aus der Richtung der „Stadtpeifer“ nicht überschätzen. Aber durch die makellose, glanzvoll solistische Darbietung des Trompeters *Walter*

Gleißle wurde dem Stück eine Art Ehrenrettung zuteil, wie man sie sich besser serviert, noch dazu unter dem gewichtigen Ansporn Wangenheims, kaum denken kann. Den eigentlichen Anziehungspunkt aber bildeten zwei, in der bischöflichen Bibliothek Münster entdeckte, weltliche Kantaten Händels aus seiner frühen italienischen Schaffenszeit, die ihn auf den Spuren Scarlattis zeigten. Die Kantate „*Notte placida*“ beschwört hübsche Naturidylle herauf. Kunstvoller ist die zweite Kantate „*Duello Amoroso*“ gezimmert. In ihren empfindsamen Arien, ihrem neckischen Schlußduett für Sopran und Alt lebt die musikalische Helligkeit und Geborgenheit des Südens. Die erfolgreichen Solisten waren Erna Spoorenberg und Emmy Lissen.

Erich Limmert

Neuheiten

Dessau

In einem Sinfoniekonzert dirigierte Heinz Röttger zwei eigene Werke. In der „*Mahomet-Kantate*“ nach Goethe wird der Idee des Wachstums chorisch und instrumental vom Hauptgedanken als Prolog bis zum choralartigen Höhepunkt in glasklarem Instrumentalsatz, kanonischen Chor-episoden und rhythmischen Steigerungen Ausdruck verliehen. In der „*Borchert-Kantate*“ bedient sich der Komponist einer Tonreihe, deren Veränderung in der Aufstellung der Reihentöne konform läuft mit der Steigerung der in ein Chorfinale einmündenden Verse. Mit großem Beifall wurden die Werke, dargeboten vom Kammerorchester und Chor des Landestheaters und Reinhard Westhausen als Solisten, aufgenommen.

Walter Kroemer

Novitäten für Chor

Augsburg

Beim Junggesang der Augsburger Albert-Greiner-Singschule kamen neben einer Reihe anderer zeitgenössischer Werke zwei Kompositionen zur Uraufführung: der Zyklus „*Heitere Tierfabeln*“ von Theo Brand und das „*Te Deum*“ des Augsburger Domorganisten Karl Kraft. Brands Zyklus für drei- bis vierstimmigen Jugendchor nach Texten von Gerhard von Minden nützt die Mittel geschickt aus, um einen reizvollen Chorklang zu kultivieren. Die für die jungen Sänger deklamatorisch und musikalisch nicht sehr leichten Chorsätze sind humorvoll komponiert, bei Gelegenheit etwas gewollt lustig. Die „*Henne*“ ist ein chorisches Bravourstück. Karl Krafts „*Te Deum*“ für gemischten Chor, Jugendchor, sieben Bläser und Orgel ist ein imposanter Wurf, schätzenswert ne-

ben dem musikalisch Substantiellen durch seine flüssige Textbehandlung. Krafts Vorliebe für die Kirchentonarten spricht sich in einer mixolydischen Melodie aus, die noch zweimal anklingt und so dem Ganzen eine formale Rundung gibt. Ein Werk, das weniger durch die Verwendung zeitgenössischer Techniken als durch sein geistiges Klima zu den Bekenntnissen von heute gehört! Neben diesen Uraufführungen waren Cesar Bresgens Kinderkantate „*Wir singen den Maien an*“ und vier gemischte Chöre von Zoltán Kodály das Hörenswerteste. Die großen und kleinen Sänger unter Führung von Josef Lautenbacher sicherten den Werken durchschlagende Erfolge. Willi Leininger

FUNK

Winfried Zillig: „Das Opfer“

Norddeutscher Rundfunk Hamburg

Eine Oper wie Winfried Zilligs „*Opfer*“ gewinnt heute eine bestürzende Aktualität. Die Uraufführung von 1937 führte zum Verbot des Werkes. Eine Wiederbegegnung mit ihm macht deutlich, welche weittragende musikalische Gesetzmäßigkeiten bereits damals antizipiert waren. Der Gedanke des epischen Theaters von Bert Brecht, heute weltläufig, gibt der Oper ihre innere Form. Der Anschluß an die griechische Tragödie, der in strengen Chorliedern und Soloszenen gewahrt ist, prägt die Architektur. Die Oper ist nicht auf musikdramatische Steigerung angelegt, sondern gibt ohne Spannung ethische Erschütterung, indem sie in wahrhaft humanem Geist zeigt, wie der Opfertod eines Menschen die Gewalt der Natur überwindet. Das sind Gedanken, die heute eine Opernentwicklung weitgehend beherrschen, damals aber unverständlich geblieben sind. Das Gleiche gilt auch hinsichtlich der Musik, die letztlich aus der Zwölftontechnik erwächst, aber im Sinne Schönbergs eine Synthese mit der Tonalität herbeiführt und so strenge Kontrapunktik und opernhafte Formenwelt verschmilzt. Die größte Überraschung aber war die klangliche Realisation dieser Musik, die in extremer Gestalt ungeheuer intensiv wirkte. Der Klangcharakter war ausgesprochen trocken und herb; man überhörte nicht die getupften Akkorde, die in verhaltener Sprache, mitunter fast stockend, das Geschehen begleiteten. Man beobachtete aber auch einen glasklaren, klirrenden Klang, der die schreitenden Chöre wie tänzerische Improvisationen grundierte. Auffällig ein Melos, das im wesentlichen um Halbtöne kreist und nur sehr selten den Weg zur großen Kantilene

Henk Badings: *Salto mortale*

Foto: Philips



findet. Diese in sich ruhende, gleichsam um ein Zentrum pendelnde Melodik, gestützt auf oft fahle Harmonik, verlieh dem musikalischen Geschehen ein besonderes Profil, zumal auch die rhythmische Verlagerung von Schwerpunkten und ihre differenzierte Auflösung die innere Dynamik dieser großartig verhaltenen Musik steigerte. So zeigte das Werk in allem nicht nur sein eigenes Gesicht, sondern man empfand es als notwendigen Baustein im Rahmen einer zeitgenössischen Opernentwicklung, als ein Werk, das heute wieder in seiner Totalität als gültige Aussage musikdramatischer Konzeption verstanden werden muß. Die Aufführung durch den Norddeutschen Rundfunk war daher eine verdienstvolle Tat, zumal sie auch von Hans Schmidt-Isserstedt mit jener geistigen Zucht und Präzision betreut wurde, die man an diesem Dirigenten schätzt. Gesänglich beobachtete man bei dieser ausgesprochenen Männeroper eine charaktervolle Interpretation. Sie wurde getragen

von Ernst Wiemann, Horst Günter, Kurt Marschner und Herbert Fliether. Sie traf genau den Werkstil. Die von Max Thurn einstudierten Chöre waren Meisterleistungen. Ihre spröde klangliche Exaktheit bestimmte weitgehend den Aufführungsstil der Sendung, deren weitreichende Bedeutung offenkundig wurde. Günter Hauswald

FERNSEHEN

Elektronische Fernsehoper

Hilversum

Mit großer Spannung hat man in den Niederlanden der Premiere der ersten elektronischen Fernsehoper von Henk Badings, „*Salto Mortale*“ entgegengesehen.

Um die unwirkliche Atmosphäre eines fantastischen Zukunftstraumes — ein Professor hat ein Lebenselixier gebraut, mit dem Tote wieder zum Le-

ben erweckt werden können — treffend zum Ausdruck zu bringen, hat Badings die vorher aufgenommenen Stimmen von vier Gesangssolisten elektronisch bearbeitet, d. h. mittels beschleunigt bzw. verlangsamt abgedrehter Tonbänder „entseelt“. Die gesondert in einem schallfreien Raum aufgenommenen Bänder der Solisten wurden sodann nicht nur untereinander, sondern auch noch mit allen notwendigen rein elektroakustischen Klangmitteln zur Untermalung des visuellen Geschehens kombiniert, so daß trotz der ursprünglichen Verschiedenartigkeit der musikalischen Mittel ein vollkommen einheitliches Klangbild entstanden ist. Die Fernsehaufführung mußte im „Play-back-System“ von Schauspielern Gebrauch machen, deren Anpassung als durchaus gelungen bezeichnet werden kann. Besonders eindringlich war die Bildregie von Kees van Iersel, dessen suggestive Trickaufnahmen mit den auch aus Hörspielen schon vertraut gewordenen elektronischen Klangeffekten eine beklemmende Einheit bildeten. Obwohl die Gesangsstimmen ihrer natürlichen Klangfarbe und Tonhöhe beraubt worden sind und dadurch anfänglich nicht nur — wie beabsichtigt — befremdend und unwirklich, sondern auch irritierend wirken, vereinigen sie sich manchmal zu Ensembles und — in der Szene der Wiedererweckung des an Selbstmord gestorbenen jungen Dichters — sogar zu einem beinahe echten lyrischen Liebesduett.

Diese erste niederländische elektronische Fernsehoper bleibt keineswegs im Experimentellen stecken. Badings, der schon eine verhältnismäßig große Anzahl elektronischer Werke geschaffen hat, beherrscht souverän alle ihm zur Verfügung stehenden elektro-akustischen Mittel, die für ihn nicht Selbstzweck, Spielerei mit einer neuen technischen Errungenschaft, sondern vor allem Erweiterung der Grenzen der Musik und dadurch der Ausdrucksmöglichkeiten bedeuten. Die von erweitert-tonalen Prinzipien ausgehende Harmonik und die sich im allgemeinen in großen Intervallen bewegenden vokalen Partien spiegeln seinen persönlichen Komponierstil. Eine gewisse Eintönigkeit ist freilich den auch in heftig erregten Szenen rhythmisch zu gleichförmig behandelten Gesangsstimmen nicht abzusprechen.

Leider gehört auch dieses Werk zu denjenigen Opern, die an einem schlechten Libretto krankten; der inhaltlich auf eine Idee von Badings basierende Text des niederländischen Autors von fantastischen Erzählungen, Belcampo, ist nicht nur sprachlich

unschön, sondern auch von einer altmodisch melodramatischen Geschwollenheit erfüllt, die zu den modernen musikalischen und visuellen Ausdrucksmitteln im krassen Widerspruch steht. Trotzdem ist es Badings gelungen, mit dieser in einem biochemischen Laboratorium spielenden und in einem physikalischen Laboratorium im buchstäblichen Sinne des Wortes komponierten Fernsehoper eine neue musikalische Gattung einzuführen und damit wiederum zu beweisen, daß jedes Genre nur durch die schaffende künstlerische Persönlichkeit seine Daseinsberechtigung erhält.

Sylvia van Ameringen

BLICK AUF DAS AUSLAND

Italien: Streiflichter.

Rom

In der mehr als hundert Jahre alten Accademia di Santa Cecilia fand ein Internationaler Dirigentenwettbewerb statt, an dem 28 Bewerber teilnahmen. Die letzten Ausscheidungen wurden öffentlich durchgeführt. Die Jury, bestehend aus Musikern von Ruf mit Maestro Alessandro Bustini an der Spitze, dem Präsidenten der Akademie, verzichtete darauf, den ersten Preis zu vergeben, aber der zweite Preis wurde dem Deutschen Thomas Baldner verliehen. Die anderen zwei Bewerber, die unmittelbar in der Bewertung folgten, der Deutsche Hans Kast und der Amerikaner Dean Ryan, haben eine lobende Erwähnung gefunden.

Wer in Rom die Ausstellung des Settecento im Palazzo delle Esposizioni besuchte, wird nicht versäumt haben, im Saal 59—61 zu verweilen, um zu bewundern, was dort unter dem Gedanken „Musik und Theater“ zusammengetragen war. Eine geistvolle Sammlung, besorgt von Alberto de Angelis. Im gleichen Palast wurden unter der Leitung von Maestro Gastone Tosato, dem Leiter des Coro Polifonico Romano, Werke von Bassani, Stradella, Perti, Provenzale und Galuppi aus der Handschrift aufgeführt. Mehr als alles andere interessierten „Psalmen“ von Benedetto Marcello und der heitere Schluß des „Judas Maccabäus“ von Händel. In den oberen Ausstellungsräumen sah man eine Violine von Platner, Bilder von Corelli und Ottoboni, Ausgaben der Sonaten von Tartini, der Paraphrasen von Marcello, Manuskripte von Anfossi, Scarlatti, Jommelli und Piccini.

In einem Konzert mit unveröffentlichter Musik von *Carissimi*, veranstaltet in dem historischen Oratorio des SS. Crocifisso, sprach man von neuen Oratorien des Meisters, aber in Wahrheit würden

wir nur „Salve Jesu“ und „Domine quis habitabit“ als solche bezeichnen. Es handelt sich um zwei umfangmäßig eher bescheidene Kompositionen, die alles andere als dramatisch sind. Aber sie entbehren nicht eines gewissen Zaubers; man schätzt ihre klangliche Reinheit. Auch die „Historia di Joseph“ ist im Grunde nur ein langer Dialog, wo nichts Interessantes und Aufregendes geschieht, nicht einmal da, wo auf die Befreiung von Jakob und Joseph hingewiesen wird. Es handelt sich um ein unbedeutendes Gespräch ohne besondere Akzente unter bescheidener Mitwirkung des Chores. Jedoch verdient Lino Bianchi, der mit Vorsicht die Übertragung der Musik besorgt hat, ein Lob besonders dafür, daß er uns mit der „Historia de agricolis“ bekannt machte, wo es wahrhaftig nicht an interessanten Momenten fehlte.

Zum 300. Geburtstag Henry Purcells brachte die Römische Philharmonie „Dido und Aeneas“, das außerordentlich interessante historische Werk. Es ist für niemanden ein Geheimnis, daß der englische Meister seine Inspiration von Monteverdi und von den italienischen Violinisten seiner Zeit empfing, aber seine auch heute noch sehr moderne Technik, seine tiefe Erfindung, seine ebenso kühne Harmonik und seine Satzkunst lassen „Dido“ zu einer typischen Oper werden, auch wenn sie eng an das Jahrhundert gebunden bleibt. Man beobachtet beispielsweise die Melodien, die in dieser Partitur wirklich aufblühen, das Spiel der Koloraturen, und man sieht, daß ein wunderbarer Instinkt den Komponisten leitete, der gleichsam immer beherrscht ist von typisch Monteverdischer Erregung. Viel verdankte man der Leitung durch Ennio Gerelli und der sehr feinführenden Interpretation der Sopranistin Gloria Davy. Zu Beginn der Aufführung hat der Herzog Cafarelli, der Präsident der Philharmonie, dem Publikum den englischen Botschafter in Italien, Sir Ashly Clarke, vorgestellt, der mit feinsinnigem Verständnis das Hauptwerk Purcells erläuterte.

Mit einem sehr schönen Konzert im Hof des alten Palazzo de Grille wurde der Zyklus der Konzerte der „Johann-Sebastian-Bach-Gesellschaft“, veranstaltet von der Deutschen Bibliothek in Rom, beschlossen.

Mario Rinaldi

Schweiz: Musik am Genfer See Genf

Als besonderes Ereignis im Musikleben ist der Gedenktag der 200. Wiederkehr von Händels Todestag mit der Erstaufführung des Oratoriums „Esther“ durch Radio Genf hervorzuheben. Die im

alten Testament beschriebene Zeit des jüdischen Volkes hatte schon vor Händel Komponisten zur Vertonung angeregt, aber die englischen Texte (französische Übersetzung von Daniel Anet), die als literarische Grundlage für dieses religiöse Drama dienen, scheinen Händels farbige Darstellungskraft besonders angeregt zu haben. Im Verlauf dieses ganzen, freskenhaft angelegten Tongemäldes legt er ein Zeugnis seiner großen dramatischen Wucht ab, seines sehr lebendigen Sinnes für Deklamation, die ein außergewöhnliches Pathos erkennen läßt. Die reiche Polyphonie der Chöre findet ihre Krönung in dem abschließenden Halleluja, das erfüllt ist von einem unbeschreiblichen Jubel. Ein schönes Werk, das Edmond Appia an der Spitze des Orchestre de la Suisse Romande mit Chor und bewährten Solisten klar und überlegen in der musikalischen Konzeption zur Darstellung brachte. — Anlässlich der 400-Jahr-Feier der Gründung der Universität Genf sollte ein besonderes Werk komponiert werden. Der ehrenvolle Auftrag dazu wurde dem bedeutenden Schweizer Komponisten Frank Martin zuteil. Wie man erwarten konnte, bewegt sich die Kantate „Psalmen“, die sehr geschickt gearbeitet ist, in einer streng protestantischen Atmosphäre. Zumindest bringt sie, gestützt auf einen Stil von äußerster Einfachheit, eine Herbheit in der Inspiration, die durchaus gerechtfertigt ist. Die vokale Diktion ist mehr durch einfache Deklamation, oft im Unisono, als durch kluge Polyphonie gekennzeichnet. Der Schluß des Werkes bringt Klangstufungen von impressionistischer Weite, so daß es dank geschickter Modulationen mit einem unerwarteten Glanz ausklingt. Die Aufführung wurde getragen von Ernest Ansermet, dem Orchestre de la Suisse Romande und der Société de Chant sacré. — Ein Zyklus von fünf Konzerten unter dem Titel „Die großen Meister des Klaviers“ ermöglichte dem Publikum, in einem Zeitraum von drei Wochen, so unterschiedliche Künstler wie Wilhelm Kempff, Georg Cziffra, Brailowsky, Ciccolini und Smertelin zu hören. Endlich vermittelten das berühmte Duo Haskil — Grumiaux und die bemerkenswerten Münchener Philharmoniker mit einem Beethoven-Programm unter der zuverlässigen Leitung von Fritz Rieger der Genfer Saison einen glänzenden Abschluß.

Trotzdem dürfte man diese Chronik nicht beenden, ohne ein Wort über das Kammermusikfest von Divonne gesagt zu haben, diesem reizenden französischen Ort, der wenige Kilometer von

Genf entfernt liegt und der zum fünften Male die Musikbegeisterten anzog. Eine eindrucksvolle Folge von acht Konzerten gab Gelegenheit, Musikvereinigungen wie das Genfer Kammerorchester (Leitung: Pierre Colombo), das Kammerorchester Toulouse unter Louis Auriacombe, das Quartetto Italiano, das Oktett der Berliner Philharmoniker, ferner Solisten wie Clara Haskil, Wilhelm Kempff, Pierre Fournier, Nathan Milstein, Philippe Entremont und schließlich das beim Kompositionswettbewerb von Divonne-les-Bains preisgekrönte Werk „*Musique pour Divonne*“ zu hören. Es handelt sich um eine konzertante Suite für Bläser, Klavier, Ondes Martenot und Schlagzeug von dem jungen französischen Komponisten Jacques Boisgallais, der damit eine Probe seines Könnens ablegte, das im Augenblick mehr durch Bewegung, Farbigkeit und visuelle Suggestion als durch inneren Ausdruck überzeugt. *Georges Bernand*

Jugoslawien: Kroatische Neuheiten

Zagreb

Bei den Zagreber Philharmonikern gastierten Jean Martinon, Friedrich Zaun und Volker von Wangenheim. Martinon konnte einen hörensweisen Abend mit Bartóks Orchesterkonzert, Coplands Klarinettenkonzert (vortrefflicher Solist J. Nočta) und mit einem Concerto grosso Händels bieten. Zaun ist hier ein ständiger und überdies beliebter Gast. Er setzte sich für das „Concerto rustico“ des Kroaten Stanjko Horvat ein. Mit Pierre Fournier hatte er in Haydns Konzert einen Cellisten von Rang zur Seite. Wangenheim hingegen bot als kroatische Novität die Folge „Der Sonnenweg“ für Bläser, Klavier, Harfe und Schlagwerker von Milo Cipra. Ein interessantes Werk, modern im besten Sinne des Wortes, originell in aparter Klangdeutung und rhythmischer Kombination. Die zwölf kurzgefaßten Sätze, die mit den zwölf Konstellationen der Sonne im Zodiacus in Einklang zu bringen sind, stützen sich zumeist auf die Zwölftontechnik. Der Dirigent nahm sich der Neuheit mit musikantischer Hingabe an und verhalf Cipra zu einem überaus starken Publikumserfolg. Als Pianist wirkte Marjorie Mitchell mit, eine Virtuosin, die Rachmaninoffs zweites Klavierkonzert mit technischer Brillanz, doch mit wenig Seele vortrug. *Milan Graf*

Großbritannien: Oper

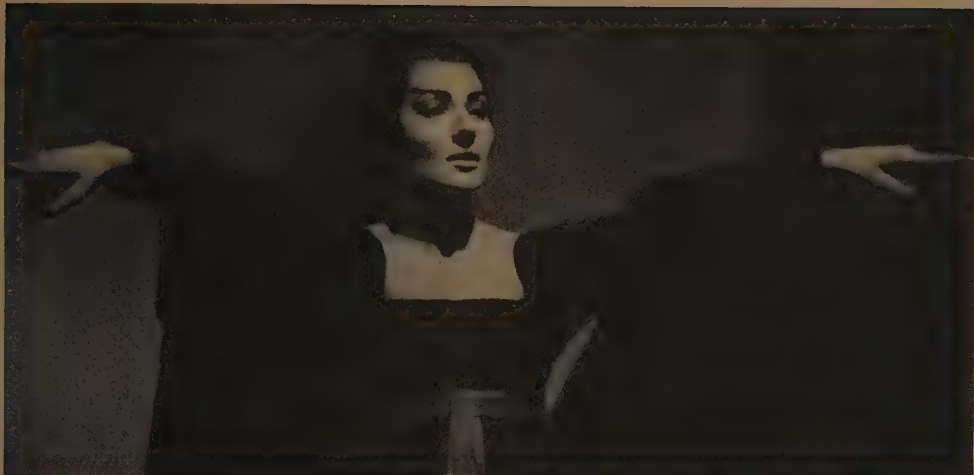
London

Neuinszenierungen in diesem Sommer waren Cherubinis „*Medea*“ und Wagners „*Parsifal*“. Die Titelrolle in „*Medea*“ sang Maria Meneghini-

Callas, schon lange eine Favoritin in London; die Inszenierung war dieselbe, die man im vergangenen Herbst in Dallas sah. Regie führte Alexis Minotis vom königlichen Theater in Athen, die Bühnenbilder hatte John Tsarouchis entworfen. Medea ist eine Partie, die der Callas auf den Leib geschrieben ist. Sie war jetzt auch besser bei Stimme als im vergangenen Sommer und vermittelte einen großen Theaterabend, sowohl stimmlich als schauspielerisch. Der letzte Akt, musikalisch wohl auch der beste von den dreien, vermittelte ein unvergeßliches Erlebnis. John Vickers, Fiorenza Cossotto und Nicola Zaccaria waren ihr ebenbürtige Partner. Der Dirigent Nicola Rescigno konnte jedoch den musikalischen Gehalt der Partitur nicht ganz ausschöpfen.

„*Parsifal*“ erlebte seit 1914 die erste Neuinszenierung. Herbert Graf und Paul Walter boten eine traditionelle Aufführung mit einem Neobayreuth im Hintergrund. Die ausgezeichnete musikalische Leitung lag in den Händen von Rudolf Kempe, ebenfalls ein bekannter Gast in Covent-Garden. Die gewaltigste Stimme an diesem Abend gehörte Gottlob Fricke, dessen edlen Baß man gerne hörte. Eberhard Wächter sang den Amfortas, etwas leicht in der Stimme, aber dennoch bewegend. Dagegen wirkte Gerda Lammers in der Partie der Kundry nicht immer überzeugend. Karl Liebls und Jon Vickers sangen alternierend den Parsifal, der erste war gut, der letzte überragend. Kempe dirigierte auch die „*Zauberflöte*“, eine der schönsten Aufführungen seit Beecham; weiterhin hörte man „*Rosenkavalier*“ und einige prachtvolle Aufführungen der „*Butterfly*“, in der vor allem Sena Jurinac überraschte. Die großartige Inszenierung von „*Don Carlos*“ vom vergangenen Jahr hörte man wieder unter Giulini mit Gré Brouwenstijn, Jon Vickers und Boris Cristoff. Neu waren Grace Hoffmann als Eboli, sehr überzeugend, und Geraint Evans als Posa, ebenfalls ausgezeichnet. Als zweite Verdi-Oper hörte man noch „*Aida*“; das Werk erlebte einige hervorragende Aufführungen. Neu war Rita Gorrás als Amneris, die Aida wurde wieder von Leontyne Price gesungen; willkommener Gast war auch Flaviano Labò als Radames. Leonie Rysanek in der Partie der Tosca enttäuschte. Es war sehr schade, daß sie ihre Rückkehr nach London nicht mit einer Strauss-Rolle begann.

Das Händel-Festival brachte die Begegnung mit einigen interessanten Aufführungen. In Covent-Garden hörte man wieder „*Samson*“ und in Sadlers' Wells von der Handel Opera Society „*Se-*



Maria Callas als Medea

Foto: Lar Sim

mele" und „Rodelinde“. In diesem Werk errang Joan Sutherland in der Titelpartie einen großen Erfolg.

Die Konzerte boten nur wenig Interessantes. Unglücklicherweise bedeutete die Krankheit von Klemperer eine Umdisponierung der Philharmonie-Konzerte; doch wird man sich gerne an das Brahms-Konzert mit Kempe und Menuhin erinnern, ebenso an Mozarts Klavierkonzerte mit Clara Haskil. Heinz Wallberg gab sein Debut in einem Konzert mit Elisabeth Schwarzkopf, die in der Schlußzene aus dem „Capriccio“ glänzte. Weiterhin hörte man noch in eigenen Abenden Hilde Güden, Gerda Lammers und Julius Patzak. Die große amerikanische Sopranistin Eileen Farrell gab ihr Debut in London in der Albert-Hall. Obwohl ihre Stimme gewaltig ist, sang sie mit wenig Intelligenz und künstlerischem Einfühlungsvermögen. Zum Schluß ist noch von der triumphalen Rückkehr der geliebten Lotte Lehmann zu berichten. Sie hielt eine Reihe von Meisterklassen für Oper und Lied in der Wigmore-Hall ab. Alte Opern- und Konzertbesucher erneuerten ihre Erinnerungen, und die jüngere Generation saß zu Füßen dieser großen Künstlerin.

Harold Rosenthal

Polen: Blick in die Konzertsäle

Warschau

Die sommerlichen Konzerte brachten einige Sensationen, natürlich für den Warschauer Maßstab. So dirigierte Carlo Zecchi, der hier sehr geschätzt

wird. Der italienische Meister bot die Phantastische Symphonie von Berlioz, Tschaikowskys „Romeo und Julia“ und die „Elegie“ aus op. 5 von Bartók. Diesmal freilich wirkte die Konzeption Zecchis ein wenig grillenhaft, besonders bei Berlioz. In einem weiteren Konzert hörte man ein akademisches Werk des holländischen Komponisten Guillaume Landre „Piae memoriae pro patria mortuorum“, dann das Violinkonzert von Bartók, sehr schön von Wanda Wiłkomirska gespielt, endlich die sorgfältig vorbereitete vierte Symphonie von Brahms. Es dirigierte Witold Rowicki. Ein weiteres Konzert veranstaltete Jerzy Katlewicz; Solist war Władysław Kędra, der die Variationen über das Thema „La ci darem la mano“ von Chopin wunderschön spielte. Dagegen ist das Experiment, die „Mittelstimmen“ in der fünften Symphonie von Tschaikowsky „hervorzuziehen“, dem Dirigenten nicht gelungen. Ein Konzert der Bukarester Philharmonie zeigte uns ein Ensemble, bei dem nicht immer die einzelnen Orchestergruppen vollkommen klingen. Dagegen war das Gastspiel des Kattowitzer Rundfunkorchesters unter der Leitung von Jan Krenz ein Ereignis ersten Ranges. Wir hörten „Don Juan“, Brittens „Les Illuminations“, eindrucksvoll von Stefania Wotowicz gesungen, dann die neunte Symphonie von Schostakowitsch und endlich eine Bearbeitung einiger Sätze aus dem Bartókschen „Mikrokosmos“ von Jan Krenz. Der schon lange hier erwartete Leopold Stokowski dirigierte die „Spanische Rhapsodie“ von Ravel, das „Stabat Mater“ von Szymanowski

und die seit zehn Jahren nicht mehr in Warschau gehörte erste Symphonie von Lutoslawski. Um es kurz zu sagen: es war eines der besten Warschauer Konzerte. Im letzten symphonischen Konzert endlich spielte der amerikanische Geiger Sidney Harth das Violinkonzert von Brahms, freilich nicht immer überzeugend — und Witold Rowicki dirigierte die fünfte Symphonie von Schostakowitsch. Zu notieren ist außerdem ein Konzert des französischen Frauenchors „La Maitrise“ und ein Klavierabend des französischen Pianisten Bernard Ringeissen, der hier zwar einen guten Ruf genießt, doch diesmal nicht immer fesselte.

Zbigniew Wiszniewski

Kalifornien: Dem Gedächtnis

Erich Wolfgang Korngolds Los Angeles

In der Schönberg-Halle der Universität von Kalifornien gedachten ein paar hundert Freunde *Erich Wolfgang Korngolds* des Komponisten im Rahmen eines ausschließlich seinen Werken gewidmeten Konzerts. Zu den bekannten Werken, wie die dritte Sonate C-Dur, den „Songs of the Clown“ und der Musik zu „Viel Lärm um Nichts“, gesellte sich eine meisterhafte Aufführung des dritten Streichquartetts durch das *Louis-Kaufman-Quartett*, ein Werk, das 1945 entstanden ist. Erich Wolfgang Korngold war ein glücklicher Mensch, und seine Musik reflektiert sein ausgeglichenes Wesen und vor allem, wie sich der vorzügliche Redner, Filmschauspieler Robert Ryan ausdrückte, „die Freude am Schaffen inmitten einer kranken Welt“. Ryan, der inzwischen ein bekannter Hollywoodstar geworden ist, erinnerte an sein erstes Zusammentreffen mit Erich Wolfgang Korngold im Reinhardt-Seminar in New York. Zweifellos hat Korngold inmitten einer Welt geschaffen, die eine korrekte Perspektive verloren hatte. In Hollywood wohnhaft, war es logisch, daß er Filmkunst komponierte und dieses vielgeschmähte Segment des Musikwesens auf ein bis damals noch nicht dagewesenes Niveau erhob. Zwei „Oscars“ bezeugen, daß selbst die der ernsten Musik etwas vorsichtig gegenüberstehende Filmindustrie Korngolds Leistung zu würdigen wußte. 1948 beschloß er, seine Zeit nur einer Musik zu widmen, die ihm Freude machte. Es entstanden das bei diesem Konzert aufgeführte Streichquartett, ein Violinkonzert, die „Symphonische Serenade“, die Symphonie in Fis-Dur sowie sein letztes Opus „Thema und Variationen“, ein Werk, das besonders für die Studenten-Orchester Amerikas komponiert wurde.

Bert Retsfeld

Argentinien: Moderne Oper

Buenos Aires

Da man infolge der Wirtschaftslage eisern sparen muß, besinnt man sich endlich auf das Grundlegende: ein modernes Operntheater kann nicht von kostspieligen Importen ausländischer Künstler leben, sondern muß auf eigenen Füßen stehen. Die allmähliche Heranbildung eines argentinischen Opernensembles wird durch die äußeren Umstände erzwungen. Das Teatro Colón, das in der Sommerspielzeit im Freilichttheater des „Parque Centenario“ einen Entwürplungsversuch begann und ihn unter künstlerischer Führung des jungen und begabten Regisseurs Tito Capobianco durchführte, kann sich den Luxus eines 90 Millionen-etats, den es 1958 besaß, nicht mehr leisten und versucht jetzt, eine Spielzeit mit den hier vorhandenen oder noch auszubildenden Künstlern durchzuführen.

Man begann den neuen Weg mit Werken der Moderne. *Arnold Schönbergs* Opernmonolog „Erwartung“ war der Anfang. Diese tiefeschürfende, themenlose psychoanalytische Skizze mit allen Merkmalen des atonalen Satzes ist bereits 1909 entstanden. Alle Keime der Sprache Anton von Weberns und Alban Bergs sind in dieser denkwürdigen Partitur vorgebildet. Man sollte freilich auf die Bühnendarstellung verzichten. Die Worte Marie Pappenheims sind zwar alles andere als hohe Dichtung, aber die Wortdeutlichkeit ist der Schlüssel zum Verständnis der Musik, und so wäre eine Konzertaufführung mit dem gedruckten Text in der Hand des Hörers weit eindrucksvoller als das verdunkelte Opernhaus. Welche Künheit bedeutet diese erbarmungslose Sezierung eines Traumes: Schönberg registriert mit einer Konzessionslosigkeit gegenüber allem Hergebrachten, die noch heute eindrucksvoll ist. Der instrumentale Aphorismus in ewig wechselnden Tonlagen ohne Rücksicht auf tonale Zusammenklänge in der vibrierenden Unmittelbarkeit des dem Leben genial entrisenen Vorgangs in all seiner unkontrollierbaren Gewalt ist ein Meisterstück des Expressionismus. Die Szenenfassung Otto Erhardts wirkte verwirrend statt klärend und versuchte mit einem an die Revue-Bühne erinnernden Vorhangspiel das seelische Geschehen plastisch zu machen. *Sophia Bandin* bemühte sich um die gesangliche und mimische Ausdeutung der übermenschlich schweren Partie. Eine Meisterleistung vollbrachte Robert Kinsky am Dirigentenpult. Nach eingehender und fruchtbarer Probenarbeit erstand die Partitur im Or-

chester mit plastischer Klarheit und allen Lockungen und Verdammungen seiner zuckenden, tastenden und erschütternd aufrichtigen Impulse.

Luigi Dallapiccolas „Nachtflug“ gab dem jungen argentinischen Dirigenten Antonio Tauriello Gelegenheit, seine ungewöhnliche Begabung in helles Licht zu stellen. Das 1940 in Florenz uraufgeführte Werk zeigt die typisch italienische Anwendung des Zwölftonprinzips. Die grundlegende Zwölftonreihe erklingt zuerst in der Bratsche, wird in starker Vergrößerung von den Bläsern nach der tragischen Szene mit der jungen Frau des verunglückten Fliegers zu gewaltiger Wirkung gesteigert, dann von einer Frauenstimme ohne Worte wiederholt und kehrt in der Urgestalt am Schluß des Werkes wieder. Von serieller Arbeit ist keine Rede. Einige Jahre später schrieb Dallapiccola in seinem Drama „Der Gefangene“, das Buenos Aires so hoch schätzt, ein viel tieferes Werk, aber im „Nachtflug“ zeigt er doch viel Eigenes: die Anwendung des „Flageolets“ in allen, auch den tiefen Streichern, die dramatisch so eindrucksvolle Verwandlung des Radio-Operators in den abstürzenden Flieger selbst, die virtuose Instrumentierung, der imitierende, polytonale Satz in der Szene der Gattin des verlorenen Piloten, die Chorbehandlung und die strenge Form sowohl im „Pezzo Rítmico“ als auch in der Szene „Thema, Variation und Finale“, die der dramatischen Entwicklung untergeordnet wird. Argentinische Darsteller wie der Bariton Giulio Viamonte als Rivière und Haydee de Rosa als Frau Fabien sind hervorzuheben. Die szenische Darstellung, die Otto Erhardt mit fahrbaren Dekorationen und großartiger Szenenausleuchtung durch Tito Capobianco bot, zeigte das Teatro Colón auf erfreulichem Weg zur modernen Opernbühne.

Johannes Franze

Brasilien: Es wird musiziert

Porto Alegre

Wenngleich Südbrasilien im Schatten des mächtigen Musiklebens von Buenos Aires sowie von São Paulo und Rio de Janeiro einen bescheidenen Musikbetrieb führt, kann Porto Alegre doch auf einige interessante Veranstaltungen hinweisen. Sie finden in drei Konzertsälen statt, manchmal leider auch in einem zweitrangigen Kino. Das etwa 80 Mann starke Symphonie-Orchester besteht seit zehn Jahren unter der umsichtigen Leitung des Ungarn Paul Kómlós und veranstaltet jährlich eine Serie von zehn gutbesuchten Abenden. Dieses Orchester kämpft jedoch mit Finanzierungs-

schwierigkeiten, da die staatlichen Zuschüsse nur gering sind. Kammermusik findet man nur selten, während für Oper und Ballett keine Kräfte zur Verfügung stehen. Mehrere Chorvereinigungen jedoch existieren.

Ein Mendelssohn-Abend (Sommernachtstraum, Violinkonzert und vierte Symphonie) sowie Carl Orffs „Carmina Burana“ sind aus der letzten Zeit hervorzuheben. Die vor zwei Jahren einstudierten „Carmina“ fanden hier erneut durch zündend-schwungvolle Wiedergabe begeisterte Aufnahme und errangen auch bei einer Gastreise nach Rio bei weit verwöhnterem Publikum außergewöhnlichen Erfolg, der nicht zuletzt dem disziplinierten Chor zu verdanken war. Im Rahmen eines weiteren Konzertes wurde Schostakowitschs Klavierkonzert zu Gehör gebracht, humorvoll und routiniert gespielt von der brasilianischen Pianistin Norma Appel *Bojunga*. Der „Singkreis Chile“ brachte auf seiner Reise durch Südbrasilien Werke von Gastoldi, Donati, Lechner, Haßler, Mattheson, Isaac und Lassus sowie deutsche Volksmusik unter der Leitung von Artur Junge; hervorzuheben ist das stilgerechte Spiel eines Blockflöten-Quartetts. Leider sind ausländische Gastspiele dieses Jahr eine weit größere Seltenheit als früher. Europäische Ensembles, welche die südamerikanische Ostküste bereisen, machen kaum noch Station in Porto Alegre, da bei relativ gutem Besuch der Konzerte die Eintrittspreise unter denen größerer Städte liegen und daher die Finanzierung solcher Gastspiele zu leiden hat. So kommt dem Konzert des Schweizer Kammerorchesters unter Leitung Richard Schumachers ganz besondere Bedeutung zu. Mit Werken von Händel, Vivaldi, Haydn und Mozart erreichte dieser Klangkörper eine makellose Interpretation. Als Solisten fungierten Julian von Karolyi in Bachs d-Moll-Klavierkonzert, sowie Denes Szegmondy in Mozarts A-Dur-Violinkonzert; dieser bestach durch sauberen Ton und Frische des Spiels. Jeder Besuch solcher Vereinigungen bringt dem hiesigen Musikleben neuen Impuls. Man bedauert nur, daß die Kammerorchester sich vielleicht zu sehr der klassischen Musik widmen, während die Moderne gar nicht zu Gehör kommt. Roberto F. Kohlmann

Chile: Konzertante Streiflichter

Santiago

Mit einem unerwarteten Fiasko begann die diesjährige Konzertsaison. Nachdem die Abonnementskonzerte nahezu ausverkauft waren, traten drei Wochen vor dem angesetzten Konzertbeginn die

Mitglieder des Staatlichen Sinfonieorchesters in den Streik. Längst schwebende Differenzen zwischen der Leitung des „Instituto de Extension Musical“ einerseits und Mitgliedern des Orchesters andererseits waren der Anlaß dafür. Durch ein von den Rektoren des Instituto, der Staatsuniversität und vom Präsidenten der Republik unterzeichnetes Dekret sind die Konzerte des Staatsorchesters für dieses Jahr suspendiert worden.

Die Kammerkonzerte des Instituto konnten dagegen durchgeführt werden. So hörte man als Neuheit fünf Duos für Violine und Gitarre von Niccolò Paganini. Eine technische Bravourleistung von Enrique *Iniesta*; die von Paganini ärmlich hinzugefügte Gitarrenbegleitung lag in den Händen von Arturo *Gonzales*. Die Sängerin Siri *Garçon Montecino* trug altitalienische Arien vor. In der Kammermusikreihe hörte man eine brillante Wiedergabe des Streichtrios in B-Dur von Joseph Haydn. Enrique *Iniesta*, Zoltan *Fischer* und Angel *Ceruti* verdanken wir die noble Interpretation. An mehreren Konzertabenden trat der Oboist *Clavero* in Erscheinung. In Stücken von Purcell und Mozarts Oboenquartett war dem braven Musiker eine unüberwindliche Nervosität zu eigen. Dagegen war er in Franz Reizensteins Sonatine und Benjamin Britten's opus 49 ein feinsinniger Deuter. Der Vereinigung „*Musica Antiqua*“, welche sich aus Sängern und Instrumentalisten rekrutierte, gab das Instituto de Extension Musical die Möglichkeit, vor die breitere Öffentlichkeit zu treten. Sicher ist den ausführenden Blockflöten- und Gambenspielern für ihre in Chile einmalige Tätigkeit zu danken. Deshalb wollen wir die dem Kreis bei der sonst beachtenswerten Aufführung unterlaufenen Fehler gern übersehen und sie auf ihrem dornenvollen Weg gern zu weiteren Taten ermuntern. Nicht unerwähnt darf ein Konzert der Flötistin Clara *Fries* bleiben. Werke von Bach, Haydn, Jacques *Ibert*, Albert *Roussel* und die zweite Sonate von Harald *Genzmer* kamen zu Gehör. Makellose Technik und außerordentliche Musikalität wie auch einführende Begleitung von Ellen *Tanner* ließen diesen Abend zu einem beglückenden Erlebnis werden. Mit Erfolg traten die „*Jubilee Singers*“ auf. Durch ein teils klassisches Programm und vor allem Negro Spirituals ersangen sie sich viele Zugaben.

Mit großem Aplomb ist den Santiaguinern das Washingtoner Nationale Sinfonieorchester empfohlen worden. Es sollte, nachdem die Sinfoniker Chiles in Streik gegangen sind, die Sensation des

Jahres sein. Trotz dem großen Aufwand und dem enormen Orchesterapparat war nicht nur vorwiegend Blech vernehmbar, nein: lieblos wurde ein Programm heruntergespielt. Statt der Höflichkeitsbezeugung der Washingtoner, gleich zwei Werke chilenischer Komponisten aufzuführen, hätten sie mehr nordamerikanische moderne Musik zur Diskussion stellen sollen. — Das Orquesta Filarmonica de Chile rückt immer mehr in den Mittelpunkt des Interesses in unserer Hauptstadt. Auch in dieser Saison war man sichtlich bemüht, eine internationale Elite von Dirigenten und Solisten zu gewinnen. Der Ehrgeiz der Mitglieder dieses noch jungen Orchesterunternehmens hat sich bezahlt gemacht, und die Konzerte dieser Vereinigung werden heute schon positiv gewertet. Keinen besseren Orchesterleiter hätten die Philharmoniker sich wünschen können als den besessenen Dirigenten Fabien *Sevitzky*. Er brachte Werke von Berlioz, Debussy und Brahms. In einem weiteren Konzert war dieser Dirigent Alexander *Brailowsky* ein ebenbürtiger Begleiter. Die Wiedergabe vor allem des ersten Konzertes von Chopin war derartig faszinierend, daß ich gestehen muß, seit Jahren ein solches Musizieren nicht gehört zu haben. Zwei Vollblutmusiker, glänzend aufeinander abgestimmt, haben ihr bestes gegeben, um diesen Abend zu einem festlichen Ereignis werden zu lassen. In Rachmaninoffs zweitem Konzert erfreute Brailowsky durch souveräne Sicherheit in schwierigsten technischen Passagen. — Auch die nun folgenden Konzerte unter Sevitzky haben die Bestätigung erbracht, daß der große Dirigent ein Meister seines Faches ist. Enthusiastischer Beifall war der Ausdruck des Dankes für die Wiedergabe der Oberon-Ouvertüre und der fünften Sinfonie von Schostakowitsch. Im zweiten Violinkonzert von Wieniawski spielte Alberto *Dourthé* temperamentvoll und sicher seinen Part. — Eine Auslegung besonderer Art hatte Sevitzky der Sinfonie „Aus der neuen Welt“ von Dvořák angedeihen lassen. Gerade diese unendlich oft gespielte Sinfonie kann für einen Dirigenten zum Prüfstein seines Könnens werden. Erwin Herper

Peru: Orchesterkonzerte von Format Lima

Mit ungewohnter Intensität hat sich die erste Hälfte der Saison entwickelt. Deutlich spürte man die Wirkungskraft des neuen nationalen Musikrats, nicht nur in der Planung, sondern auch in der Qualität der Konzerte. Als erster Gastdirigent

des Jahres führte Heinz Unger den Stab und brachte uns eine würdige Darbietung der Eroica. Den Höhepunkt bildete jedoch das C-Dur-Klavierkonzert von Mozart, von dem jungen André Tschaikowsky auf schlichte, aber nicht minder ausdrucksvolle Weise musiziert, wozu das Orchester die nötige Atmosphäre schuf. Aus dem zweiten Konzert Ungers sei vor allem eine wenig gespielte, aber doch vollendete B-Dur-Sinfonie von Mozart erwähnt, die im stilvollen Vortrag zu einem seltenen Genuß wurde. Zwei weitere Konzerte unter Stanislaw Skrowaczewski bewiesen, daß das National-Orchester durch gründliche Arbeit an Qualität gewinnt. Beide Abende waren für Lima bedeutend: der erste durch eine klare und genaue Wiedergabe der fünften Sinfonie von Schostakowitsch, die durch die Durchsichtigkeit viel an Wert gewann und einen großen Eindruck hinterließ, aber vor allem dank der 13jährigen japanischen Geigerin Yuuko Shiokawa, die zum erstenmal mit einem Orchester an die Öffentlichkeit trat und einen rauschenden Erfolg mit dem A-Dur Konzert von Mozart errang. Es handelt sich hier um kein Wunderkind, sondern um eine Künstlerin, die das Werk Mozarts mit einer Reinheit und transzendentalen Durchsichtigkeit wiedergab, wie man sie von großen Meistern nur bei den glücklichsten Gelegenheiten zu hören bekommt. Ein Ereignis, das bei unserem an Kummer gewöhnten Publikum jenen Funken hinterließ, den man heutzutage in Südamerika nur noch so selten erlebt. Yuuko Shiokawa sollte in einigen Jahren an der Spitze einer neuen Generation junger Geiger stehen. In einem weiteren Konzert spielte die begabte peruanische Pianistin Teresa Quesada Brahms' zweites Klavierkonzert mit technischer Vollkommenheit und Beherrschung der musikalischen Probleme. Das Orchester, ein wenig gehemmt in seiner natürlichen Intensität, um die Pianistin nicht zu überdecken, begleitete unter klarer Stabführung mit gepflegter Diskretion. Entfalten konnte es sich mit Brillanz in der Fantastischen Symphonie von Berlioz, die als Erstaufführung eine der glänzendsten Leistungen unseres Orchesters darstellte. Das nordamerikanische National-Orchester aus Washington, welches sich im Rahmen einer Südamerikatournee unter Howard Mitchell dreimal in Lima vorstellte, bewies die technische Vollkommenheit der amerikanischen Symphonie-Orchester. Unglaublicher Schliff in allen Instrumentalgruppen überraschte und beeindruckte den Hörer; jedoch wurde sicherlich auf Grund der Strapazen dieser Reise sehr glatt und

oberflächlich gespielt. Es fehlte dem Musikliebhaber an tiefschürfender Intensität.

Einige Klavierabende von Brailovsky, Tschaikowsky und Abbey Simon brachten — mit einer glücklichen Ausnahme — die schon allzu familiären Repertoire-Programme: Dies war dem jungen Künstler André Tschaikowsky zu verdanken, der die Goldberg-Variationen von Bach und die Balladen von Chopin in einem Konzert vortrug. Der Abend wurde ein großer Erfolg. Warum machen erfahrene Künstler es nicht diesem jungen Musiker nach?

Weniger erfreulich waren die Darbietungen von drei Opern, die eine italienische Gruppe inszenierte. Dies lag allerdings hauptsächlich an den unverantwortlichen Organisatoren, die es zwar fertigbrachten, das Theater zu füllen, aber mit einem diskreten Publikumserfolg keine Sehnsucht nach einer Wiederholung hinterließen.

Juan Krakenberger

Uruguay: Im Zeichen der Oper

Montevideo

Uruguay stand im Zeichen der Oper. Der staatliche Rundfunk Sodre, der über ein gutes Theater mit ständigem Orchester und Chor verfügt, hatte mit uruguayischen Dirigenten und Solisten einen Opernspielplan aufgestellt und sieben Werke mit viel Zeitaufwand einstudiert. Es wurde zunächst Händels „Messias“ in spanischer Sprache aufgeführt, der sorgfältig geprobt war und von den Montevideanern mit reichem Beifall bedacht wurde. Chor und Orchester musizierten dynamisch und geschlossen. Von den Solisten verdient besondere Erwähnung der Baß Eduardo Garcia Zúñiga. Traditionsgemäß wurde der stürmische Applaus mit der Wiederholung des „Halleluja“ und „Amen“ honoriert. Im Spielplan dominierte sonst die italienische Oper mit „Troubadour“, „Cavalleria rusticana“, „Bajazzo“ und den beiden Kurzoperen Puccinis „Der Mantel“ und „Gianni Schicchi“. Die Moderne kam mit Strawinskys „Mavra“ und Ravels „Spanischer Stunde“ zu ihrem Recht. Der Erfolg der einzelnen Werke war recht verschieden. Als Gesamtwerk szenisch und musikalisch gelungen waren eigentlich nur „Gianni Schicchi“ und „Spanische Stunde“. Offenbar hatten die Uruguayer bei der Inszenierung komischer Opern eine glücklichere Hand als bei den übrigen Werken. So gelang es dem Regisseur nicht, dem „Troubadour“ einen kontinuierlichen Handlungsablauf zu geben, vielmehr unterstrich er den Aufbau des Werkes

durch die Betonung der szenischen Aneinanderreihung von Arien und Chören. Da die besten nationalen Solisten verpflichtet wurden, war der Publikumserfolg trotzdem gesichert, so daß die Oper fünfmal wiederholt wurde, während die übrigen nur noch einmal am nächsten Tag zur Aufführung kamen. Uruguay verfügt über gute Gesangssolisten, die leider nur zuwenig Gelegenheit haben, ihr Können zu zeigen. So traten einige beachtliche Leistungen zutage, von denen die der erst 19jährigen Marta Fornella mit ihrem sicheren Sopran die größte Überraschung bot. Zweifellos die beste Sopranistin hier ist Raquel Adonaylo, deren ausdrucksstarke Stimme einer Bach-Kantate ebenso wie einer italienischen Opernarie gerecht wird. Der auf vielen Bühnen der Welt erfahrene Victor Damiani gab dem verschmitzten Gianni Schicchi eine überzeugende Gestalt. Eine ausge-

zeichnete Leistung bot auch Virgilio Luongo als Tonio, Graf Luna und als Schiffer im „Mantel“.

Ein überraschender Abschluß war die in Oratorienform aufgeführte Oper „Die Feenkönigin“ von Henry Purcell, die der Anglo-Uruguayische Kulturkreis anlässlich des 300. Geburtstages des englischen Meisters unter Leitung von Silvio Aladjem einstudiert hatte. Obwohl der Sodre den größten und wichtigsten Teil des Musiklebens in Uruguay bestreitet, gelang es hier, Orchester und Chor außerhalb dieser staatlichen Institution zusammenzustellen, die zusammen mit den Solisten eine ausgewogene und erfreuliche Leistung zeigten. Auch hier wieder trug die Stimme Raquel Adonaylos zum Erfolg bei. Man kann hoffen, daß der Weg weiter beschritten wird, zumal ein kritisches, doch dankbares Publikum vorhanden ist.

Dietrich Ortmann

MUSICA-UMSCHAU

Eine Max-Reger-Erinnerung

Als ich einmal bei Adalbert Lindner, dem Lehrer und Biographen Max Regers, in seinem Musikzimmer in der oberpfälzischen Stadt Weiden zu einem Plauderstündchen weilte, holte der damals 80jährige alte Herr mit den gütigen, lebendigen Augen aus einer Mappe ein vergilbtes Notenblatt hervor, das die Handschrift des jungen Reger aufwies. Max Reger besuchte in Weiden, wohin sein Vater als Volksschullehrer vom Dörfchen Brand versetzt worden war, die Präparandenschule und erhielt von Lindner Unterricht in Theorie und Orgel. Ich betrachtete interessiert das Blatt mit der klaren, wie gestochenen Notenschrift (Max Reger hat ja später als Noten„schreiber“ ein Riesenspensum erledigt!) und schaute fragend zu Lindner auf, dessen Lächeln verriet, daß es mit diesem „Präludium“ — so hatte der junge Reger die kleine Komposition bezeichnet — eine besondere Bewandnis hatte.

„Hören Sie sich's erst einmal an“, meinte der alte Herr und legte das Blatt auf das Notenpult des geöffneten Flügels. Hier sei erwähnt, daß der Lehrer Regers trotz seines hohen Alters noch eine ausgezeichnete Fingerfertigkeit besaß. Er beschäftigte sich noch in seinen letzten Lebensjahren mit der Technik des Klavierspiels und hatte sich, wie er mir erzählte, ein System „trockener“ Übungen (ohne Klaviatur) zurechtgelegt, nach

welchem er, wenn der Schlaf ihn floh, auch im Bett „übte“ . . .

Das kleine Präludium erklang. Ein scharf geprägtes, kraftvoll-herbes Thema in c-Moll, ein echter Reger! Die „Klaue des Löwen“ war bereits unverkennbar zu spüren. Lindner spielte sicher und mit ganzer Hingabe. Seine Augen leuchteten, wie immer, wenn er sich mit seinem Lieblingsthema „Reger“ befaßte.

„Das kleine Präludium hat eine Geschichte“, begann er dann. „Wir haben es ‚Limonade-Präludium‘ getauft, ein sonderbarer Titel für ein solches Stückerl Musik, net wahr? Einmal, an einem heißen Sommernachmittag kommt der Max erhitzt und durstig zu mir zum Unterricht. ‚Hast Durst, Maxl‘, sagte ich und ging in die Küche, um eine Limonade zu bestellen, die meine Frau nach eigenem Rezept ausgezeichnet zu bereiten verstand. Als ich zurückkomme, sitzt der Maxl am Flügel und schreibt eifrig in ein Notenbüchel, das sonst zu Übungen zur Harmonielehre diente. ‚Du komponierst wohl?‘ fragte ich. Er nickte eifrig: „... bis die Limonade kommt!“ Und richtig: das erfrischende Getränk stand noch keine drei Minuten auf dem Tisch, da legte er den Bleistift weg und überreichte mir das Blatt. ‚Für die Limonade!‘ Und dann ließ er sich den Trank gut munden.“

„Das Präludium klingt aber gar nicht wässrig und nach Limonade“, warf ich ein. Lindner nickte:

„Als Reger es mir später in Reinschrift auf diesem Blatt schenkte, hatte er an jener Skizze fast nichts geändert. Es ist mir eine der liebsten Erinnerungen an die Zeit, in der ich den jungen Reger unterrichtete und mich bemühte, ihm kein schlechtes Rüstzeug mit auf den Weg zu geben.“

August Schmitt

IN MEMORIAM

Bohuslav Martinů †

In Liestal bei Basel starb am 28. August im Alter von 68 Jahren *Bohuslav Martinů*. Die Nachricht von seinem Tode erreichte uns in dem Augenblick, als soeben ein Aufsatz seines Biographen Miloš Safránek über Martinůs Beziehungen zum musikalischen Theater in „Musica“ erschienen war. Mit Martinů hat die Musikwelt einen Komponisten von Rang verloren. Als Geiger ist er aus dem tschechischen Orchester der Prager Philharmoniker erwachsen. Spät erst kam er zur Komposition und wurde Schüler von Joseph Suk und Albert Roussel. Um so nachhaltiger wirkten diese Anregungen weiter. In Paris setzte er sich mit dem französischen Impressionismus auseinander, fand aber gleichzeitig den Weg zu Stravinsky. Von diesen beiden Komponenten ist sein gesamtes Schaffen wesentlich beeinflusst. Tschechisches Musikantentum verschmolz bei ihm mit einer weltoffenen Haltung, die den Farbwert eines Debussy oder Ravel mit der konstruktiven Gebärde eines Strawinsky und der Folklore eines Smetana zu eigener, gültiger Aussage verband. Aus einer so weitgespannten geistigen Synthese wird es verständlich, daß Martinů zeitweilig in Amerika lebte, wohin er 1940 übersiedelte. In New York wirkte er als Dozent und als Gastprofessor an der Princetown-Universität. Mit dem tschechischen Akademiapreis, mit dem Smetana-Preis und dem Coolidge-Preis ausgezeichnet, kehrte er später nach Europa zurück und lebte vorwiegend in der Schweiz. Sein Schaffen umfaßt alle Gattungen musikalischer Formen. Vielleicht wird am stärksten die Weite und Vielfalt seines geistigen Blickes deutlich, wenn man an Werke wie die frühe Oper „Julietta“ und an das späte „Gilgamesch-Epos“ nach altbabylonischen Schriften erinnert. Trotz starker Gegensätzlichkeit, begründet in der thematischen Bindung, wird das gemeinsame Merkmal seiner Musiksprache deutlich. Sie wurzelt in einer Neigung zur Schilderung des Realen, im Streben nach Gegenständlichkeit, im Willen zur Kontur. Fernab von hintergründigem Mythos und magischer Symbolkraft besitzt

Martinůs Musik eine überzeugende Klarheit und plastische Geformtheit, für die der Komponist stets alle musikalischen Mittel in ergebniszwingender Weise eingesetzt hat. Von hier aus wird Martinůs Werk über die Zeit hinaus Bestand behalten.

Günter Haußwald

Walter Serauky †

Prof. Dr. *Walter Serauky* ist am 20. August im 57. Lebensjahre gestorben. Seit zehn Jahren war er als Ordinarius der Universität Leipzig Direktor des dortigen Institutes für Musikwissenschaft und des Instrumentenmuseums. Um beide Einrichtungen hat er sich sehr verdient gemacht. Er leistete seit 1949 echte Aufbauarbeit. Unermüdlich war er auf Vergrößerung und Verschönerung seines Institutes bedacht, und das Museum war sein Lieblingskind. Seit dem Ende der zwanziger Jahre kennzeichnete diesen Mann das eine Ethos: mehr sein als scheinen. Bis in die allerletzten Tage stand sein Sinn einzig auf ruhiges, zähes Arbeiten.

Seraukys Beitrag zur Problemgeschichte der Musikästhetik ist heute noch unersetzlich. Er hat in diesem Werke wichtige Querverbindungen zwischen den einzelnen Geistesgebieten aufgewiesen und die Nützlichkeit der Anlegung musikwissenschaftlicher Maßstäbe an die verschiedenartigsten Betätigungen des Menschengesistes plausibel gemacht. Umgekehrt ist es ihm gelungen, den Wert der Befruchtung unseres musikgeschichtlichen Weltbildes durch die Einbeziehung der Ergebnisse wissenschaftlichen und künstlerischen Denkens überhaupt glaubhaft zu machen. Was Serauky alsdann in seiner umfangreichen Musikgeschichte der Stadt Halle aus einer Fülle von Quellen an stadt- und kulturgeschichtlichen Einzeldaten zusammengetragen und zu einheitlichem Bilde geformt hat, wird zum Beweise dafür, daß es im Verlaufe von fast einem Jahrtausend Aufgabe und Ruhm der Musik gewesen ist, zahllose und nicht bloß künstlerische und rein geistige Gebiete eines sich von Jahrhundert zu Jahrhundert entfaltenden Gemeinwesens sauerartig zu durchdringen. Die dritte bedeutende Leistung Seraukys ist die Fortsetzung von Chrysanders Händel-Biographie. Es gehört zu den Vorzügen der vorliegenden Bände, daß ihr Verfasser darum ringt, seine Aufgabe aus dem Geiste unserer Zeit heraus zu begreifen und ihre Lösung mit den aufbauenden Kräften der Gegenwart in Einklang zu bringen. Dem Autor war es nicht beschieden, dieses Werk abzuschließen. Was er uns mit ihm hin-

terließ, verliert seine Bedeutung für die Wissenschaft nicht, und diese wird nicht versäumen, ihre Folgerungen aus Seraukys Leistung zu ziehen.

Walther Vetter

Paul Fleming

Zur 350. Wiederkehr des Geburtstages
des Liederdichters

Vor 350 Jahren, am 5. Oktober 1609, erblickte in Hartenstein im Erzgebirge einer der erlauchtesten Geister des 17. Jahrhunderts das Licht der Welt: Paul Fleming, der große Dichter des Barocks. Bei ihm sind Leben und Werk eng verbunden. Als typischer Barockmensch bezieht er seine künstlerischen Impulse weither aus persönlichem Erleben; dies bestätigt der dichterische Niederschlag der großen Reise nach Rußland und Persien. So wird er zum ausdrucksstarken Lyriker, der das weite Gebiet menschlichen Gefühlslebens reich erfüllt, dessen Lebenswerk, vom Liebesliede an bis hin zum kirchlichen Gesange, noch heute zu uns spricht.

Vielfältig sind die Berührungspunkte zur Musik in Paul Flemings Leben und Werk. In Leipzig wird er von J. H. Schein beeinflusst und nimmt regen Anteil am frohsinnigen studentischen Musizieren. Hier und auch späterhin werden Freundschaften mit Berufsmusikern in der Dichtung gefeiert. Er ehrt seinen Lehrer Schein in einem Anagramm auf dessen Namen und entbietet eine begeisterte Huldigung „an Herrn Heinrich Schützen“. Mehrfach zeigt er sich als Kenner des Instrumentariums: „Bringt uns Lauten, Geigen, Flöten! Junger, hole das Regal!“ Und dem Bekenntnis: „Diorben, Flöten, Geigen sind unser täglichs Spiel“ darf man den Charakter eines Regulativs zuerkennen.

Flemings Gedichte haben immer wieder die Musiker, sowohl die zeitgenössischen als auch diejenigen späterer Generationen, zur Vertonung angeregt. Dedekind hat Fleming in seiner „Aelbianischen Musenlust“ wesentlich berücksichtigt, Hammerschmidt und Pohle greifen auf ihn zurück, und auch in J. F. Gräfes Odensammlung ist er zu finden. Mendelssohn und Brahms folgen mit einzelnen, trefflichen Arbeiten; die Gegenwart vertritt der Hartensteiner Musiklehrer Walter Joram. Flemings Worte „In allen meinen Taten laß ich den Höchsten raten“ sind mit der schönen Innsbruck-Melodie eine ewig gültige Verbindung eingegangen.

Des Dichters Wahlverwandtschaft zur Musik bezeugten schon seine Zeitgenossen. Reiner Brokmann nennt ihn 1636 den „Meister deutscher Lieder“, und auf dem Titelbild der „Aelbianischen Musenlust“ wird ihm das Symbol der Flöte zugeordnet, weil er „gleichsam wie mit einer Flöten / die schattichten Auen und blumigen Matten / anmuthig erschallen gemacht“. Aber auch A. W. Schlegels prägnantes Resümee der bleibenden, überzeitlich andauernden Bedeutung Flemings geht auf die musikalischen Bindungen ein: „Denn Flemings Lieder werden ewig leben.“

Walther Hüttel

BLICK IN DIE WELT

Musikleben in Bulgarien

Der nahezu unübersehbare Reichtum des bulgarischen Volksliedes ist schon an sich ein Zeugnis dafür, daß der Bulgare höchst musikliebend und musikbegabt ist. Selbst die 500jährige Ottomanherrschaft, die das bulgarische Volk vom Kulturleben des Westens gänzlich isolierte, konnte dem Bulgaren die tiefe Neigung zur Musik nicht beieinträchtigen. Gerade in dieser Zeit erblühte das Volkslied als geheime Wehrkraft des unterdrückten Volkes. Nach der Befreiung vom türkischen Joch im Jahre 1878 nahm nunmehr auch die Kunstmusik einen wichtigen Teil im Kulturleben des neugegründeten bulgarischen Staates ein. Der Musikunterricht wurde in allen Schulen eingeführt; in den Kasernen sang man auch schon ausschließlich mehrstimmig; 1904 schritt man zur Gründung einer Musikschule in Sofia; dort wurde 1922 auch die Staatliche Musikakademie gegründet; im gleichen Jahr eröffnete man die Staatliche Nationaloper; auch Symphoniekonzerte wurden schon regelmäßig veranstaltet. So nahm der Aufschwung der Tonkunst in Bulgarien von Jahr zu Jahr zu. Eine mächtige Förderung erfuhr das Musikleben Bulgariens nach 1944. Noch nie hatte der bulgarische Staat soviel tatkräftiges Interesse und materielle Opfer für die nationale Musikkultur aufgewendet wie in den letzten Jahren. Zum Beweis dafür mögen nur nachstehende Angaben genügen:

Neben der Musikschule und der Musikakademie in Sofia (seit einigen Jahren Konservatorium genannt) bestehen noch drei Musikschulen im Lande. Daneben wirken Hunderte von Volksmusikschulen. Außer der Nationaloper und dem Musiktheater in Sofia spielen noch fünf staatliche Opern, vier Laienopern und 40 Laienoperetten in der

Provinz. Zwölf staatliche Symphonieorchester, davon zwei in der Hauptstadt, konzertieren regelmäßig. Es besteht auch ein Symphonieorchester, in dem ausschließlich Schüler unter 18 Jahren mitwirken. Außer den fünf staatlichen Ensembles unterhält jede größere Fabrik, Anstalt oder Organisation eigene vokale und instrumentale Liebhaberensembles, deren Zahl im ganzen Lande etwa 13 000 mit rund 300 000 Teilnehmer beträgt. Es werden auch häufig musikalische Wettbewerbe aller Art durchgeführt.

Nach dieser kurzen Übersicht ist wohl offensichtlich, daß das Musikleben in Bulgarien als höchst intensiv zu bezeichnen ist. Deswegen ist es nicht erstaunlich, daß in den letzten Jahren zahlreiche junge bulgarische Sänger und Instrumentalisten die ersten Preise bei internationalen Musikwettbewerben erworben haben.

Lada Stantschewa-Braschowanowa

ZUR ZEITCHRONIK

Vorbildliche Konzertpflege

Vielleicht kann nur der altgediente professionelle Konzertgänger ermesen, was es heißt, heute noch einen neuen Typ musikalischer Veranstaltung zu erfinden, und einen solchen, der sich auch durch die Dauer nicht so leicht abnutzt. Daß Derartiges möglich ist, sogar ohne Spekulation, ohne Sensation und ohne werbepsychologische Machinationen, das beweist ein „Unternehmen“, das diesen Namen freilich nur im sachlichsten künstlerischen Sinne beanspruchen kann und will, keinesfalls im geschäftlichen.

Besagtes Unternehmen verdankt seine Entstehung und seinen bereits durch Jubiläumsziffern erhärteten Erfolg drei selten zusammentreffenden Faktoren: der Initiative eines organisatorisch begabten Künstlers, der idealistischen Mitwirkungsbereitschaft namhafter Interpreten und dem Entgegenkommen einer großen Industriefirma. Karl Riebe, Kapellmeister, Pianist, kritischer Musikwissenschaftler und erfahrener ehemaliger Rundfunkmann, erkannte in dem Schattendasein der Kammermusik das Symptom einer Existenzkrise gesunden Musiklebens überhaupt. Es gelang ihm, zahlreiche Musiker von Rang für seinen Versuch eines aufrüttelnden Beispiels zu begeistern, und die Rhein Stahl Eisenwerke Gelsenkirchen stellten ihr Casino als ständigen Konzertsaal kostenlos zur Verfügung. Die so gleichsam mit nichts als allseitigem gutem Willen ins Leben gerufenen Gelsenkirchener Casino-Konzerte, an denen nie-



Karl Riebe

mand „verdient“ (die Mitwirkenden begnügen sich mit Spesenersatz), haben sich inzwischen als wahrhaft attraktiv erwiesen. Ein stets ausverkauftes Haus ist ihr äußeres Kennzeichen. Im September ist die 75. Veranstaltung fällig gewesen — ein zwingender Beweis des „richtigen Weges“! Man kann heute nicht mehr vom Kulturleben des rheinisch-westfälischen Industriegebietes sprechen, ohne diese Kammermusikkonzerte als höchst bemerkenswerten Sonderfall zu erwähnen.

Und was ist das Geheimnis dieses Erfolges? Daß zwar ein geistiges Programm dahinter steht, aber keine tendenziöse Kunstpolitik. Die markanten Leistungen der *musica intima* aller Epochen, von der Gotik bis zur Gegenwart, kommen hier zu ihrem Recht, und reizvolle Spezialthemen beugen einer Ermüdung des Interesses vor. Andererseits stellt Riebes Auswahl zumal des zeitgenössischen Schaffens ein offenkundiges Bekenntnis dar. An lebenden Komponisten erschienen im Casino bisher: Jens Rohwer, Wolfgang Fortner, Günter Bialas, Hermann Reutter, Walter Abendroth, Karl Höller, Frank Martin, Günther Raphael, Ernst Krenek, Joseph Haas, Kurt Hessenberg, Helmut Krebs (der Tenor!), Ernst Sehlbach, Boris Papandopulos und Paul Wribal. Eine Liste, der man keine Einseitigkeit nachsagen kann und durch die sich der rote Faden verbürgter Qualität zieht. Das bloße Experiment ist ausgeschaltet. Jedenfalls darf Karl Riebe für seine Haltung geltend machen,

daß er es gerade dadurch fertiggebracht hat, sein Publikum von der sonst überall vorherrschenden grundsätzlichen Gegenwartsscheu völlig zu heilen. Das allein ist eine Tat, die des Aufmerkens wert ist. Welche Beachtung aber die Casino-Konzerte auch in den Kreisen der Musikpädagogen finden, zeigt der Kontakt mit den Ausbildungsstätten in Detmold, Köln, Essen, München, Duisburg und anderen Musikstädten. Walter Abendroth

Musica sacra inter nationes

Der beim Kongreß für Kirchenmusik in Oslo 1958 gewählte *Arbeitsausschuß der Ev.-luth. Weltkonferenz für Kirchenmusik*, dem je drei Vertreter aus Deutschland und Nordamerika, je einer aus Holland, Finnland und Schweden sowie einer für den Luth. Weltbund angehören, trat zu seiner ersten Arbeitssitzung zusammen, die in den schönen Räumen der Landeskirchenmusikschule Herford stattfand. Der Arbeitsausschuß wählte Pfarrer Friedrich Hofmann, Heilsbronn, zu seinem Vorsitzenden. Nach einer grundsätzlichen Aussprache über die Aufgabe der „Weltkonferenz“, die Diener einer erneuerten evangelischen Kirchenmusik in einer die ganze Welt umspannenden Vereinigung zusammenzuführen, beschloß der Ausschuß, den nächsten Kongreß um die Mitte des Jahres 1961 in Deutschland, voraussichtlich in Lüneburg, zu veranstalten. Als Publikation der Weltkonferenz wird eine Reihe „*Documenta hymnologica et liturgica*“ erscheinen, Faksimile-Drucke von Quellenwerken (Gesangbüchern, Gottesdienstordnungen u. dgl.) vornehmlich aus der Reformationszeit, die für die hymnologische und liturgische Forschung grundlegend sind. Ein internationales Redaktionskomitee unter dem Vorsitz von Dr. Konrad Ameln wird diese Reihe herausgeben, die im Johannes Stauda-Verlag, Kassel, erscheinen soll. Ein Mitteilungsblatt „*Ecclesia cantans*“ wird erstmals Ende dieses Jahres in deutscher, englischer und schwedischer Sprache veröffentlicht werden; es soll nicht nur der Verbindung unter den Mitgliedern, sondern auch als Pressekorrespondenz dienen, um die Ziele der Weltkonferenz weiten Kreisen bekanntzumachen. K. A.

Ein Kulturzentrum für Solingen

Im kommenden Winter werden die Arbeiten an dem 8,3 Millionen-Projekt eines „Kulturzentrums“ für Solingen beginnen, das Theater und Konzertsaal in einem Objekt vereinen wird. Die Topographie der in unaufhörlicher Entwicklung begriffenen Stadt mit ihren fast 170 000 Einwohnern

hat ihre kaum bekannten Besonderheiten, auf denen zwar ihr großer landschaftlicher Reiz, zum anderen jedoch auch das Schwerzuvereinende lokalisierter Sonderbestrebungen beruht, die alle auf die Erhaltung ihrer eigenen Tradition bedacht sind. Solingen ist aber eine ehrgeizige Stadt; sie weiß, daß sie in dem dichtbesiedelten Raum zwischen Düsseldorf, Köln und Wuppertal als anerkannten Kulturstätten und in unmittelbarer Nähe Remscheids kritischer Beleuchtung ausgesetzt ist und letzten Endes der Bildung eines eigenen Ensembles wird zustreben müssen. Das großzügige, jedoch den Möglichkeiten der Stadt angemessene Projekt sieht ein Theater mit rund 850 Plätzen und einen Konzertsaal für etwa 1150 Personen vor, die durch ein zweiseitig abschließendes Foyer miteinander verbunden sein werden. Daneben gibt es noch einen kleinen Saal für etwa 300 Personen sowie einen phantasievoll ausgestalteten Innenhof mit Möglichkeiten für Aufführungen intimeren Charakters. Mit 22 bis 30 m Entfernung der Sitzplätze von der Bühne sind klare Sichtverhältnisse gewährleistet. Der etwa 120 qm große und für 80 bis 90 Musiker berechnet Orchestergraben kann hydraulisch hochgehoben und damit in eine Ebene mit der Grundfläche gebracht werden. W. K.

Kalender der Festspiele

Oktober

Bad Kreuznach: Händel-Woche, 5.—11. 10.
Kassel: Musiktage, 9.—12. 10.
Donaueschingen: Musiktage, 17.—18. 10.
Wexford: Musikfestival, 25. 10.—1. 11.
Stuttgart: Woche leichter Musik, Oktober
Lausanne: Opernfestspiele, Oktober

PORTRÄTS

Wolfgang Jacobi 65 Jahre

In Wolfgang Jacobi, der am 25. Oktober 65 Jahre alt wird, vereinen sich drei, beim Musiker selten in ähnlich organischer Durchdringung anzutreffende Eigenschaften: der schöpferische Künstler, der Pädagoge und der Organisator. Sämtliche ent schlagen allerdings einer gemeinsamen Wurzel, der Vitalität eines Wesens, das allem, was es anpackt, mit ganzer Hingabe zu dienen trachtet. Als Kompositionslehrer an der Münchner Hochschule für Musik hat Jacobi stets den Unterricht von Mensch zu Mensch als das Entscheidende angesehen, indessen auch einige aus der pädagogischen Praxis erwachsene Lehrbücher geschrieben, die etwa im Lehrbuch der Fuge und des Cho-

rallorspiels noch wenig durchforschtes Land betreten. Jacobis organisatorische Fähigkeiten finden ihr Betätigungsfeld vor allem in dem von ihm seit Jahren geleiteten Verband Münchner Tonkünstler sowie im Landesverband bayerischer Tonkünstler. Hier hat sich Jacobi als unermüdlicher, auch durch augenblickliche Mißerfolge nicht zu erschütternder Vorkämpfer aller Standesinteressen erwiesen, wobei das Privatmusiklehrtum in ihm einen speziellen Fürsprecher findet. Mit ähnlicher Leidenschaft tritt Wolfgang Jacobi für die Rechte der musikalisch Schaffenden und Nachschaffenden ein, überzeugt, daß nur grundlegend neue Gesetze hier den notwendigen Wandel und klare Verhältnisse schaffen können. Der beruflichen Fortbildung der Privatmusiklehrer dienen die von Jacobi ins Leben gerufenen „Oberammergauer Lehrgänge“. Zusammen mit Hans Mersmann gründete Jacobi 1946 in München das „Studio für Neue Musik“. Ebenso gehen die Konzertreihen „Münchner Komponisten“ und „Aus Münchens musikalischer Vergangenheit“ auf Anregungen Jacobis zurück. Eine Krönung seiner nimmermüden Arbeit bildeten 1958 Konzerte in Augsburg, in denen ausschließlich junge bayerische Komponisten zum Zuge kamen.

Wenn Wolfgang Jacobis kompositorisches Schaffen, was die Höhe der Opuszahlen anlangt, hinter demjenigen mancher Zeitgenossen etwas zurückbleibt, ist der Grund in der selbstkritischen Ader des Komponisten zu suchen, die nach erneuter Sichtung manches aus dem früheren Schaffen verworfen und nur das anerkannt hat, was vor den Augen des reifen Meisters besteht. Jacobis Tonsprache, auf Reger, den Impressionisten Hindemith und Bartók fußend, ist unmittelbarer Ausdruck unserer Zeit, ohne daß ihre freie und kühne Harmonik die Schwelle des Zwölftöntums überschritte. Charakteristisch für den Komponisten ist seine knappe, präzise, auf jeden rein rhetorischen Schmuck verzichtende Formgebung, seine Neigung, die musikalische Entwicklung aus einem einzigen Motivkern hervortreiben zu lassen. Klavier-, Kammer- und Orchestermusik, auch Kantate und Schulooper sind in Jacobis Gesamtwerk mit gewichtigen Schöpfungen vertreten. Insbesondere mit seinem „Pianto della Vergine“ und den „Laude“ ist der Name Wolfgang Jacobi auch ins Ausland gedrungen, vornehmlich nach Italien, das der Komponist seit einem mehrjährigen Studienaufenthalt in Florenz als eine Art zweite Heimat empfindet. *Wilhelm Zentner*

Egon Kornauth

Dem 1891 zu Olmütz in Mähren geborenen Komponisten Egon Kornauth wurde, wie bereits berichtet, der Kulturpreis der Sudetendeutschen Landsmannschaft in einem Festakt in Wien verliehen. Dr. Egon Kornauth, der nach Absolvierung seiner Studien an der Wiener Universität und Musikakademie jahrelang als Kammermusiker die halbe Welt bereiste und später vor allem auch als Konzertbegleiter von Gertrude Pitzinger und Elisabeth Schwarzkopf bekannt wurde, ist seit 1940 Professor für Musiktheorie an der Hochschule für Musik in Wien und seit 1945 am Mozarteum in Salzburg. 1938 wurde seine zweite Symphonische Suite zum 125jährigen Jubiläum der „Gesellschaft der Musikfreunde“ in Wien von Oswald Kabasta uraufgeführt; 1939 erfolgte gleichfalls in Wien die Uraufführung seiner vierten Orchester-Suite unter Karl Böhm. Sein Hauptwerk liegt aber auf dem Gebiete der Kammermusik und des Liedes. Seine 24 Eichendorff-Lieder oder sein Klarinetten-Quintett, sind Perlen eines von den Kunstmoden der Zeit unabhängigen Musizierens. 1951 erhielt Kornauth den österreichischen Staatspreis für sein musikalisches Lebenswerk, nachdem er bereits 1913 für seine berühmt gewordene Bratschen-Sonate den Staatspreis für Komposition, 1919 die Gustav Mahler-Stiftung und 1929 den Kunstpreis der Stadt Wien erhalten hatte. Seit 1954 ist Kornauth „Mitglied des Österreichischen Kunstsenats auf Lebenszeit“ und Ehrenmitglied der Wiener Konzerthausgesellschaft. Kornauth hat niemals die blühende Musikwelt seiner mährischen Heimat vergessen, und sein leidenschaftliches Musizieren schloß, bei aller überlegenen Beherrschung polyphoner Satzkunst und reizvollsten Instrumentierens, gewissermaßen grundsätzlich eine intellektuell-konstruktive Kompositionerarbeit aus.

August Kurt Lassmann

ERZIEHUNG UND UNTERRICHT

Musizieren auf Schloß Weikersheim

Die Musikalische Jugend Deutschlands veranstaltete auf Schloß Weikersheim im Taubertal Internationale Kurse für Kammermusik und Orchester. Konzerte wurden gegeben in Bad Mergentheim, in der Creglinger Herrgottskirche vor dem Riemenschneider-Altar und im Kaisersaal der Würzburger Residenz. Weikersheim und Creglingen liegen an der „Romantischen Straße“. Die Umgebung ist also reizvoll genug, und nimmt man den Schloßbesitz und seine fürstliche Herrschaft

dazu, so ergibt sich ein gerüttelt Maß an pittoresker Atmosphäre. Allein, um sie geht es hier nicht, sondern um den musikalischen Nachwuchs. Die Weikersheimer Kurse fördern nicht den Solisten, sondern die Arbeit im Ensemble. Zum rein künstlerischen Moment kommt das Zusammenleben und Zusammenarbeiten. Fritz Büchtger, der Leiter der Kurse, ist der Meinung, daß die Studierenden den Wert einer solchen Fortbildung nicht genügend zu schätzen wissen; es gäbe auch Lehrer, die sie für mehr oder weniger überflüssig hielten.

Man gibt, bis zur Grenze des Möglichen und schon fast darüber hinaus, einen Anreiz durch die Programme. Für die Orchesterkonzerte waren Werke wie Brahms' vierte Sinfonie, Ravels „La Valse“ und Bartóks „Konzert für Orchester“ angesetzt. Der geistige oder technische Schwierigkeitsgrad dieser Partituren übersteigt zweifellos das Maß, das von *ad hoc* zusammengerufenen Jugendlichen erfüllt werden kann. Folglich verschiebt sich hier der Sinn der Arbeit: er besteht weniger in der Hinlenkung auf die Werke selber als in dem Bemühen um ihre Bewältigung. Das erscheint bedenklich. Die Frage ist, wie weit den Dozenten — es handelt sich um Dean Dixon und Frederick Prausnitz, die beide von der New Yorker Juilliard-School her anderer Maßstäbe mitbringen — nachgegeben wurde, und wie weit überhaupt fremde Wünsche berücksichtigt werden sollten. Hermann Scherchen hatte eine Reger-Folge zusammengestellt: die „Romantische Suite“, den „Gesang an die Hoffnung“ und die Mozart-Variationen. Er selber sagte dann ab, und Hilmar Schatz übernahm das Programm. Der handwerkliche Zug der Regerschen Musik kam der Funktion entgegen, die sie hier haben sollte: ein Studienobjekt zu sein. Das Abschlußkonzert, das für die didaktischen wie für die kapellmeisterlichen Fähigkeiten des Dirigenten Schatz zeugte und bei der Altistin Andrea von Ramm neben unbestreitbarem Ausdrucksvermögen eine verkrampfte Tongebung erkennen ließ, offenbarte einige Mängel, die sich in den Kammermusik-Kursen bestätigen sollten: nicht ausreichende Beherrschung der Stimmen, wodurch die Spieler gezwungen waren, „an den Noten zu kleben“, unzureichende Intonation, Unsicherheit im Rhythmischen.

Das Technische, Fragen des handwerklichen Lernens, Fertigkeiten, die „erübt“ werden könnten: all das spielte in der Arbeit noch eine zu große Rolle — in dem Kurs des Geigers Werner Heut-

ling genauso wie in dem des Cellisten Siegfried Palm oder des Hornisten Gustav Neudecker. Es scheint, als habe sich in Weikersheim der Anteil der Neuen Musik verringert. Wenn der Eindruck richtig ist, wäre er bedauerlich. Was in diesem Jahre auf jeden Fall fehlt, ist die geistig-pädagogische Linie, die sich im Programm ausprägen müßte. Die Leitung sollte in dieser Hinsicht stärkere Initiative entfalten. Es ist leicht, dem Unternehmen von Weikersheim die wohlverdiente Begeisterung zu zollen, sich zu freuen, daß gleichzeitig die Spitzen der internationalen Fédération im romantischen Taubergrund zusammenkamen, einen internationalen Kompositionswettbewerb zu begrüßen, aus dem mäßig schwierige Werke für junge Ensembles gewonnen werden sollen, und endlich mit Genugtuung zu verzeichnen, daß der 15. Weltkongreß der „Jeunesses Musicales“ im August 1960 in Berlin stattfinden wird. Aber wichtiger ist es, zur Konzentration und Beschränkung zu raten, damit Weikersheim erhalten bleibe.

Claus-Henning Bachmann

Studenten spielen Oper

Erstmalig seit Bestehen führte die Opernschule der Frankfurter Staatlichen Musikhochschule im „Kleinen Haus“ der Städtischen Bühnen eine abendfüllende Oper auf, Handels „Rodelinde“. Man leistete damit einen schätzenswerten Beitrag zum Gedenkjahr, an dem der Frankfurter Opernspielplan vorüberging, und man dokumentierte damit die rampenfähigen Qualitäten der Oper. Bruno Vondenhoff, der theaterkundige Leiter der Opernschule, brachte eine vorzügliche Wiedergabe ohne forciertes barockes Pathos zustande. Das Hochschulorchester spielte mit Verve, ein Erfolgsfaktor, der den bedeutenden Leistungsnachweis der jungen Opernkräfte entscheidend begünstigte. Zu nennen sind Klaus Bertram, Günter Hess, Chrysula Markosi-Rentzeperi, Yildiz Dagdelen, Karlheinz Herr und Ernst Müller-Stauffenberg. Die Regie von Siegmund Skraup nutzte die vielerlei Ansätze echten Ausdruckstheaters und opernmäßiger Aktion. So durften alle Beteiligten den Hervorrufen des begeisterten Publikums häufig Folge leisten.

Gottfried Schweizer

Tagungen, Kurse, Wettbewerbe

Genua: Wettbewerb „Paganini“, 5.—12. 10.

Toulouse: Gesangswettbewerb, 8.—13. 10.

Kassel: Arbeitskreis für Haus- und Jugendmusik:

„Neue Musik als Gebrauchsmusik“, 8.—9. 10.



König David

Foto: Bildarchiv Marburg

HISTORISCHE STREIFLICHTER

König Davids Harfe

Schon in farbigen Miniaturen des Mittelalters, mit denen die frühesten Bibeln und Psalmenbücher geschmückt sind, stoßen wir auf das Motiv des musizierenden, d. h. singenden und ein Instrument spielenden Königs. Besonders häufig erscheint David allein oder mit seinen Musikanten in der Initiale des „*Beatus vir*“. Zunächst sehen wir in seiner Hand verschiedene Saiteninstrumente, vermutlich jeweils modische und bevorzugte Klangwerkzeuge. Bald aber setzt sich die Harfe als charakteristisches Attribut durch, und „*David rex*“ als Harfenist oder Sänger, der sich auf der Harfe begleitet, wird typisches Psalterbild, das am Ende sinnbildlich für das gesamte geistliche Liedgut eintritt.

Daß die frommen Schreiber und Maler ihre Gründe für diese Bevorzugung unserer Harfe gehabt haben, dürfen wir annehmen, und wirklich zeigt es sich bei näherer Untersuchung, daß die Harfe als vielsaitiges Instrument — „psalterion“ im griechischen Text — schon frühzeitig vor anderen ausgezeichnet wurde, weil, wie man sagte, „*ihr Klang von obenher komme*“. Die assyrische Winkelharfe, ein weit verbreitetes Tonmittel, wurde nämlich beim Spielen so gehalten, daß der Resonanzkörper steil aufgerichtet über den Saiten steht. Aus solchem Tatbestand ließ sich dann unschwer eine symbolische Bedeutung ableiten.

Daß der Psalmist höherer Eingebung sich öffnete, kann kaum eindringlicher mitgeteilt werden.

Solche Symbolik in der Bildauffassung blieb bestehen, obwohl das Instrument selbst später in veränderten Formen auftrat; mehr als am Äußeren war den frommen Künstlern an Hintergründigem gelegen, und bis in die neuere Zeit blieb das Motiv des harfenden Psalmensängers im christlichen Schrifttum heimisch. Auf Gemälden, Stichen und in Plastiken haben es die Meister immer neu gestaltet. In den Reihenbildern französischer Kathedralen kehrt das gleiche Motiv ebenso wieder wie bei Darstellungen der Schar aller Heiligen. Im figürlichen Schmuck der Orgelprospekte begegnet uns der gekrönte Harfenist so oft wie auf Gobelins mit biblischen Geschichten. Wenn wir etwa die holzgeschnitzte Figur am Chorgestühl aus der Kirche zu Weingarten anschauen, dann wird uns dieses Hingegebensein recht eindringlich ansprechen.

So sehr wird schließlich König Davids Harfe zum eindeutigen Sinngehalt, daß man zuletzt formelhaft in Dichtung und Bildkunst mit ihr umgehen kann. Als Leitbild auf Sammlungen von Psalmen und geistlichen Gesängen wird sie vielfach geformt; „Davidsharfe“ heißen solche Drucke am Ende ganz einfach, und barocke Harfen wurden obendrein gern mit einem geschnitzten Königskopf geziert und dann beziehungsweise „Davidsharpen“ genannt. Auch der jugendliche David, der mit

seinem Saitenspiel zum kranken König Saul gerufen wird, spielt in der christlichen Kunst eine Rolle. Die medizinische Wirkung der Musik wird in dieser so oft behandelten Szene ebenso bedacht wie der Sieg des Göttlichen über das Böse. Zu den frühesten Darstellungen gehört jenes Bild aus einer englischen Bibel des 12. Jahrhunderts. Großartigste Verwirklichung schuf am Ende Rembrandt in Gemälden und Zeichnungen.

Überirdische Gewalt ist damit dem Harfenklang unter Davids Händen zugesprochen, sein Instrument ist befügt, Sinnbild geistlichen Lobgesanges, ja der Kirchenmusik schlechthin zu werden. Und was Geschichte und Legende, Gläubigkeit und Kunst ihr zugetan haben, haftet der Harfe noch unter modernen, gänzlich veränderten Verhältnissen an. Auch dem goldenen Konzertinstrument, der großen und stark mechanisierten Enkelin jener mittelalterlichen und barocken Instrumente, gestehen wir einen gewissen Nimbus zu und verwenden darum ihre charakteristische Gestalt oft als sprechendes Zeichen auf Urkunden.

Hans Joachim Zingel

MISZELLEN

Eine zu wenig genutzte Orgel

Die Orgel der herrlich barocken, ehemaligen Abteikirche zu Amorbach im Odenwald wird seit ihrem Bestehen als eines der schönsten Instrumente ihrer Art bezeichnet. Das dreitausendpfeifige Werk mit seinen 63 Registern wurde 1782 von Philipp und Heinrich Stumm gebaut. Nach der Renovierung von 1936 freut man sich wieder des originalen Klanges, der mit der ungewöhnlichen Homogenität, Farbenklarheit und wohlproportionierten Disposition begeistern kann. Auch optisch ist man fasziniert: von dem zwischen zwei Pfeifentürmen in 14 Feldern aufgeteilten und insgesamt 120 Pfeifen zeigenden Prospekt des Werkes, das baulich die Westseite des Schiffes wundervoll abschließt. Allsommerlich finden dank der verdienstvollen Initiative der Fürstlich Leiningenschen Domänenverwaltung fünf Konzerte in dieser Kirche statt. Die Orgel, um derentwillen man nach Amorbach kommt, verlangt im Grunde nach einem Ausbau der Konzerte. „Amorbacher Orgelstunden“ — so müßte eine Einrichtung genannt werden, die im Sommer vierzehntägig die Orgel vorführen könnte und dabei die führenden Organisten nicht nur der Bundesrepublik vorstellen sollte. Denn auch für die Organisten muß es eine eigene Freude sein, dieses Instrument zu spielen.

Wolf-Eberhard von Lewinski

VOM MUSIKALIENMARKT

Bialas, Burkhard, Büchtger

„Lieder und Balladen nach Gedichten von Garcia Lorca“ für Sopran und Klavier von Günter Bialas legt der Bärenreiter-Verlag vor, denen man im Konzertleben häufiger begegnet; ferner „Zehn Lieder“ für eine Singstimme und Klavier von Willy Burkhard. Bei diesem Werk läßt die neue, von der Reihenfolge ihres Entstehens völlig unabhängige Zusammenstellung die Absicht einer bestimmten Ordnung unter die Gedanken des Jahresablaufes und des Menschenlebens erkennen. Daß dies bei Burkhard trotz der weit auseinanderliegenden Opuszahlen 4 bis 25 ohne Rücksichtnahme auf große Stilverschiebungen möglich ist, kennzeichnet die organische Geschlossenheit seiner sehr objektiven Haltung gegenüber der emotionell bewegten Lyrik des 19. Jahrhunderts. Man meint, diese wäre durch die glasig-kühle Tonsprache Burkhardts konserviert worden. Das Heft von Günter Bialas enthält die „Kleine Ballade von den drei Flüssen“, „Tanz“, „Das stumme Kind“ und die „Vier gelben Balladen“. Die freien Rhythmen der Lorca-Texte lassen sich kaum durch die traditionelle Liedform bändigen. Ihre visuelle Eindringlichkeit ist auch zu stark, so daß sie eigentlich immer zu einer kleinen Szene werden. Die Stimmung ist allein aus der Bewegung der Musik herauszulesen. Darin liegt der feine aparte Reiz dieser Gesänge, deren Interpretation allerdings auch einen neuen Stil erfordert.

Fritz Büchtgers „Streichquartett II“, gleichfalls bei Bärenreiter, müßte den Beinamen „das Quartett der kleinen Sekunden“ erhalten; denn die Zwölftonreihe, auf welche die Komposition aufgebaut ist, besteht aus Halbtönen, die abwechselnd auch in die Oktavverbreiterung auseinandergezogen werden. Die Reihe besteht also aus sechs kleinen Sekunden. Büchtger verfolgt mit dieser Gestalt keineswegs chromatische Absichten; man kann eher vermuten, daß er dem Hörer die Erkennbarkeit der Reihe erleichtern wollte. Auch die Gliederung des Quartetts in knappe, durch die Wandlungen der Reihe miteinander zusammenhängende Abschnitte dient der Übersichtlichkeit. Das Quartett bietet weder technisch noch musikalisch besondere Schwierigkeiten, so daß es von anspruchsvollen Liebhaberquartetten bewältigt werden kann, die sich auch einmal mit einem Zwölftonwerk auseinandersetzen möchten.

Joachim Herrmann

DAS NEUE BUCH

Alfred Einstein, universell und aktuell

Selten hat ein Musikforscher eine so starke Breiten- und Tiefenwirkung zugleich zu verzeichnen, wie es bei Alfred Einstein der Fall ist. Sein Gesamtschaffen basiert auf einer Einstellung, die wissenschaftliche Strenge mit der so seltenen Fähigkeit anschaulicher Darstellungskraft verschmilzt. Diese Polarität gibt seinen Büchern und Schriften einen unverkennbar universellen Zug und sichert ihnen kraft klarer Erkenntnis und gültiger Formulierung bleibende Aktualität. Das Lebenswerk des 1952 verstorbenen Gelehrten wird immer wieder dort zu Rate gezogen werden müssen, wo es darauf ankommt, Ergebnisse aus der Sicht der Gegenwart zu erfassen oder zu überprüfen. Von den nachstehenden Publikationen (sämtlich bisher im Pan-Verlag, Zürich, jetzt im Bärenreiter-Verlag, Kassel) haben einige bereits Standard-Charakter bekommen. Dazu gehört zweifellos die „Geschichte der Musik“ (DM 15.40), ein Buch, das in langen Jahren gewachsen war, verschiedene gestaltete Auflagen und Übersetzungen erlebte, bis es kurz vor dem Tode des Autors noch eine letzte Revision und Ergänzung erfuhr, so daß man sehr wohl von einer geistigen Quintessenz sprechen kann. Grundlegende Bedeutung besitzen aber auch die großen Musikerbiographien Alfred Einsteins. Dazu gehört nicht nur seine Arbeit über „Glück“ (DM 14.50), die den Weg des Reformators sinnvoll in Beziehung zu den geistigen Strömungen der Zeit setzt, sondern vor allem sein Buch über „Mozart“ (DM 20.40), das in seinen grundsätzlichen Erkenntnissen über ein Jahrzehnt hinaus Bestand behalten hat, weil dem Neubearbeiter des Köchel-Verzeichnisses hier auf Grund hervorragender Quellenkenntnis eine Darstellung geglückt ist, die eine wirklich souveräne Deutung von Mozarts Werk aufweist. Als ein musikalisches Porträt will Einstein sein Buch über „Schubert“ (DM 19.80) aufgefaßt wissen. Auch hier ist jene universelle Akribie spürbar, die Stil, Form und Bewertung prägt (vgl. Musica 1953, S. 128). Unter dem Titel „Größe in der Musik“ (DM 12.80) veröffentlichte Einstein eine Arbeit, die eindrucksvoll eine Einsicht in die Substanz der Musik veranschaulicht (vgl. Musica 1952, S. 136). Eine kritische Ausgabe „Briefe deutscher Musiker“ (DM 11.60) spannt sich von Schütz bis zu Brahms. Auswahl und Interpretation zeigen nicht nur den fachkundigen Gelehrten, sondern auch den Menschen, der hier individuelle Zeugnisse

UNSER BILDDOKUMENT



Lautenistin

Wann keine Music wär auf gantzer Welt zu hören / als eine Laute nur; so wär es schon genug / dann wer sie künstlich spielt zeigt, was in Engels Chören / man fast erfordern kan: und wie der schöne Zug / in unser Hertz und Ohr, was edeles beginnet / daß man gantz ausser Sich, und wie nicht recht besinet.

Aus: „Musicalisches Theatrum“, Nürnberg, um 1740.
Foto: Deutsche Staatsbibliothek Berlin

großer Musiker in ihrer ganzen Tragweite und Schönheit vorlegt. Zwei Essay-Bände endlich sind Meisterleistungen sprachlicher Zucht, schöpferischer Konzentration und thematischen Reichtums. Schon der Titel „Von Schütz bis Hindemith“ (DM 13.20) orientiert über die geistige Spannweite (vgl. Musica 1957, S. 115). Eine neue Folge, gleichfalls posthum erschienen, faßt unter dem Gedanken „Nationale und universale Musik“ (DM 14.80) wiederum eine reiche Zahl von dicht geschriebenen Essays zusammen, die zu allgemein verständlichen Problemen Stellung nehmen.

Kluge Aufsätze sind es, die dem Liebhaber geschliffener Darstellung reine Freude bereiten.

Günter Hauswald

Musikalische Reisen des Dr. Burney
Percy A. Scholes, der Verfasser der ausgezeichneten zweibändigen Biographie „The great Dr. Burney“, legt hier eine neue Frucht seiner Studien vor: die Berichte Burneys über seine musikalischen Reisen durch Frankreich und Italien, sowie durch Deutschland, Böhmen, Österreich und die Niederlande (Oxford University Press 1959). Der vom Verfasser neugewählte Titel ersetzt diese Namen durch „Mitteleuropa“. Wie sehr das Buch in seiner Zeit geschätzt wurde, beweist die Tatsache, daß es von Burneys Freund und Korrespondenten Ebeling in Hamburg unverzüglich ins Deutsche übersetzt und mit eigenen Anmerkungen herausgegeben wurde. Ein Neudruck dieser Ausgabe fehlte bisher (ist jedoch angekündigt), nur B. Paumgartner gab den auf Österreich bezüglichen Teil gesondert und wohlkommentiert 1948 heraus. Scholes gibt mehr als einen bloßen Neudruck der gedruckten englischen Original-Ausgabe von 1771 bzw. der verbesserten von 1773. Burney hatte für den Druck weite Stellen seines Manuskripts gestrichen; sie sind erfreulicherweise in zwei handgeschriebenen Exemplaren erhalten, und Scholes hat sie behutsam eingearbeitet und in Klammern gesetzt — ein erster großer Gewinn der Neuausgabe. Dazu kommt noch die Einbeziehung vieler wichtiger Anmerkungen aus der deutschen Ausgabe Ebelings und eine übersichtliche chronologische Anordnung durch Scholes, welche zusammen mit seinen eigenen Anmerkungen und dem ausführlichen Inhaltsverzeichnis die Übersicht und Benutzung des Buches wesentlich erleichtert. Man wird Burneys Reisebericht in dieser Form dankbar als uns endgültig neugewonnen bezeichnen und ihn der Aufmerksamkeit nicht nur des Musikhistorikers, sondern auch des Musikers, Musikfreundes, Kultur- und Kunstwissenschaftlers empfehlen dürfen.

Joseph Müller-Blattau

Ein Gelehrter des Späthumanismus

Walter Thoenes legt eine Studie „Friedrich Beuerhaus und seine Musiktraktate“ vor (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte, Heft 31, Arno Volk-Verlag, Köln 1959, DM 12.40). Der ungemein rührigen und zielsicheren Leitung von Karl Gustav Fellerer ist es in knapp sieben Jahren gelungen, das 31. Heft der Beiträge, herausgegeben von der

Arbeitsgemeinschaft für Rheinische Musikgeschichte, vorzulegen. Das ist eine erstaunliche Leistung, welche den Vorteil der Konzentration innerhalb der Forschung auf ein Hauptthema weist. Zu der bislang wenig erschlossenen Musikgeschichte des Rheinlandes wurde damit ein wesentlicher Beitrag geleistet, besonders wenn man bedenkt, daß außerdem noch acht zum Teil sehr umfangreiche Bände der „Denkmäler Rheinischer Musik“ herausgegeben werden konnten.

Thoenes Arbeit greift schon etwas über den reinischen Raum hinaus. Beuerhaus ist 1536 in Münsterhagen geboren und starb 1609 nach langen Jahren der Tätigkeit als Rektor des Gymnasiums und Kantor der Reinollikirche in Dortmund. Das Gymnasium galt als eine der bedeutendsten humanistischen Schulen in Westdeutschland. Als Schulmann, Schriftsteller, Verfechter der zu seiner Zeit modernen Philosophie und Didaktik des Petrus Ramus war er ein bedeutender Gelehrter seiner Zeit, dem mannigfache Ehrungen und Würden zuteil wurden. Thoenes gibt zunächst eine umfangreiche Beschreibung vom Leben und Werk des Späthumanisten und untersucht ausführlich die beiden musiktheoretischen Veröffentlichungen, die Beuerhaus für seine Tätigkeit am Gymnasium als Schulbücher verfaßt hat, und die weitestverbreitung fanden. Thoenes sieht die Bedeutung dieser Traktate weniger im Stofflichen, das sich der Tradition anschließt, als in der Methode, die zur Darstellung des Lehrstoffes gewählt ist. Das hängt zum großen Teil mit der Einstellung des Beuerhaus als Anhänger der Ramismus zusammen: sehr sorgfältige Verzeichnisse der gedruckten Werke, ihrer Fundorte, der Quellen und umfangreiche Anmerkungen sind der fleißigen und inhaltsreichen Arbeit beigegeben.

Paul Sties

Ein wichtiges Quellenwerk

„Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen“ (Berlin I 1753, II 1762, Facsimile-Ausgabe, herausgegeben von Lothar Hoffmann-Erbrecht, VEB Breitkopf & Härtel, Leipzig 1957) Der vorliegende Neudruck von Carl Philipp Emanuel Bachs „Versuch“ ist um so willkommener, als derjenige von Walter Niemann (Kahnt 1906) bis 1925 zwar durch fünf Auflagen das starke Bedürfnis der Leser bestätigte, aber nun längst vergriffen ist und überdies nicht vollständig war. Niemann als Pianist hat u. a. die ganze Generalballehre ausgelassen (daß Hoffmann-Erbrecht hier von unterschlagen“ spricht, ist allzu grob); zu loben ist,

daß der neue Editor solche Lücke schließt und auch als Nachträge des „hamburgischen“ zum Opus des „berlinischen“ Bach nachgetragen hat, an dem vieles höchst kennenswert ist. Überhaupt — das lehrt erneute Lesung des Werkes — bietet das Buch Emanuels nicht nur eine schier unvergleichliche Fülle an Informationen, nicht nur eine östliche, rationale Wesensergänzung zum so verehrungswürdigen Tonsetzer der Zeit „von der Empfindsamkeit zum Sturm und Drang“, sondern, rein literarisch gesehen, einen der kernigsten deutschen Prosaisten neben Lessing, und bildet auch aus dieser Schau eine herzerquickende Gabe. Die Ausstattung des Buches, dem auch ein berichtiger Index eignet, verdient jedes Lob.

Hans Joachim Moser

Theater in Kassel

Das Staatstheater Kassel hat zur Eröffnung der beiden neuen Häuser am Friedrichsplatz eine Chronik „Teater in Kassel“ (Bärenreiter, Kassel 1959, D 25.80) herausgegeben, deren Redaktion in Händen des Chefdramaturgen Hans Joachim Schaefer lag und zu der wesentliche historische Beiträge geliefert wurden von Christiane Engelbrecht, Wilfried Brennecke und Franz Uhlen-dorf. Der Intertitel des großformatigen, fast 250 Seiten starken und mit zahlreichen Bildtafeln und wertvollen Dokumenten ausgestatteten Bandes, „Aus der Geschichte des Staatstheaters Kassel von den Anfängen bis zur Gegenwart“, könnte über den hohen Wert dieser Publikation hinweg-täuschen. Die unter den Autoren chronologisch aufgeteilten Komplexe sind in ihrer wissenschaftlichen Gründlichkeit keineswegs nur die Darstellung eines lokal gebundenen Ereignisses sondern in ihrer Übersicht und der lebendigen Verbindung zu den geistigen und kulturellen Strömungen im mitteleuropäischen Raum eine überaus wertvolle Publikation, die über Kassel hinaus Bedeutung hat.

Die Zeit von den Anfängen bis zum Tode des Landgrafen Friedrich II. (bis 1785) hat Christiane Engelbrecht sehr gründlich und dabei stets anschaulich, scharf geschildert; ebenso Wilfried Brennecke, der die Theatergeschichte von 1785 bis 1813 fortsetzt. Franz Uhlen-dorfs Chronik des Kasseler Musiktheaters von 1814—1944, die über viele Jahrzehnte hin vom Verfasser kritisch miterlebt wurde, leitet über zum umfangreichsten Kapitel des Buches, zur Geschichte des Kasseler Theaters von 1814—1959, von Hans Joachim Schaefer zusammengestellt. Was von den vier

Autoren und besonders von Schaefer und Uhlen-dorf hier mit beispielhafter Gründlichkeit bis auf die Gegenwart hin zusammengetragen wurde, macht dieses Buch für uns als Chronik so überaus wertvoll, für den Theaterfreund ist es ein unersetzliches Stück liebenswerter, klangvoller Heimat- und Kulturgeschichte.

Bernd Müllmann

Der „Freischütz“-Text ein Plagiat?

Gottfried Mayerhofer legt die quellenkritische Studie „Abermals vom Freischützen“ vor (Band 7 der Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft, Verlag Bosse, Regensburg DM. 4.80). Sie macht mit Forschungsergebnissen bekannt, zu denen der Verfasser bereits 1933 gelegentlich seiner bisher unveröffentlichten Dissertation über den Münchener Hofmusiker Carl B. Neuner (1778 bis 1830) gelangte. Neuner ist der Komponist der Begleitmusik zu einer Tragödie „Der Freischütz“ von 1812, als deren Autor Mayerhofer den kurpfalzbaierischen Regierungs- und Münchener Hofrat Franz X. v. Caspar (1772—1833) ermitteln konnte. Dieses Stück wurde zwar niemals aufgeführt oder gedruckt; doch gab es Abschriften davon, so daß es Weber und auch Kind möglicherweise kennenlernen konnten. Mayerhofer sucht nun den Nachweis zu führen, daß die Casparsche „Tragödie“ als wesentliche Quelle des Weber-Kindschen Opernbuchs angesehen werden muß, und stützt seine Meinung auf eine 1824 veröffentlichte Äußerung Caspars, auf die Darlegung gewisser Widersprüche in den bisher bekannten Dokumenten zur Textgeschichte des „Freischütz“, auf die Tatsache, daß schon bei Caspar ein Eremit als Vertreter des guten Prinzips gegenüber dem satanischen erscheint, und auf gewisse auffallende äußere Ähnlichkeiten. Dankenswerterweise ist der Studie ein Abdruck der ersten, nichttragischen Fassung des Casparschen Stücks beigelegt. So wäre denn Kinds Libretto in entscheidenden Punkten ein Plagiat? Und Weber hätte wohl eine Mitschuld an dieser Aneignung fremder Ideen? Man kann aber auch fragen, ob der Einfall, einen Eremiten als Personifikation des Guten einzuführen und der Handlung, im Gegensatz zur Apelschen Erzählung, keinen tragischen Schluß zu geben, wirklich so einmalig ist, daß ihn nicht auch Friedrich Kind haben konnte. Sollte jedoch Kind tatsächlich Anregungen aus Caspars „Tragödie“ gewonnen haben, so gehört diese Art von Motivübernahmen doch kaum zu den nichterlaubten, nicht mehr anständigen Aneignungen, die später einer bewußten „Plagiatverschleierung“

bedürfen, wie sie Mayerhofer den Berichtern der Entstehung des „Freischütz“-Operntextes unterstellt. Denn, bei allen Vorbehalten gegenüber Kinds literarischen Qualitäten: der „Freischütz“-Text ist hinsichtlich der dramaturgischen und dichterischen Gestaltung der angeschlagenen Motive ein Meisterwerk gegenüber dem in jedem Betracht unzulänglichen dramatischen Versuch Caspars. Trotz diesem Einwand sind Mayerhofers Darlegungen sehr interessant und als Beitrag zum Thema „Freischütz“-Text wichtig. Anton Würz

Händel im Bild

Zum 200. Todestag Händels ist das Bändchen „Georg Friedrich Händel“, sein Leben in Bildern von Richard Petzoldt und Erich Grass (Bibliographisches Institut, Leipzig 1959), erschienen, das in seinem 46 Seiten starken Umfang eine erstaunliche Fülle von Bibliographischem und Anekdotischem, von Wissens- und Einprägenswertem enthält. Wo es sich zwanglos anbietet, werden vergleichende Gedankenverbindungen zu Bach herangezogen, wird der geistesgeschichtliche Hintergrund farbig und beziehungs voll gewoben, so daß mancherlei Hinweise auf Händel als einer Übergangerscheinung fundiert erscheinen. Entsprechend geht Richard Petzoldt auch auf mögliche Ausblicke ein, die der Theaterkomponist Händel im Zuge der Opernentwicklung zuläßt. Eine willkommene Vertiefung gewähren die von Eduard Grass besorgten Bildfolgen mit Erläuterungen, in kupferbraunem Ton, mit dankenswerter Unterstützung des Händelhauses in Halle. Bildnisse, Manuskriptfaksimiles, Titelbilder von Erstdrukken, kulturgeschichtlich interessante Abbildungen bieten eine lebendige Ausbeute von Händels weltoffenem Erdenwallen. Gottfried Schweizer

Puccini unter psychoanalytischer Sonde

Unter den jetzt neu publizierten Schriften zum Thema Puccini darf das umfangreiche Buch von Mosco Carner: *Puccini, a critical biography* (Verlag Duckworth, London 1958) ein besonderes Interesse beanspruchen. Carner, gebürtiger Wiener und seit langem in England beheimatet, ist Musikwissenschaftler, Dirigent und Theaterpraktiker zugleich und infolgedessen zur Behandlung gerade dieses Stoffes prädestiniert. In Wien ist er nicht nur Schüler von Guido Adler gewesen, sondern hat sich weitgehend auch der Lehre der von Sigmund Freud inaugurierten Psychologie verschrie-

ben; und so entwickelt er, sich auf eingehende Forschungen und wohlfundierte Hypothesen stützend, speziell im zweiten Hauptstück seiner Arbeit ein sehr durchdachtes und durchaus ungewöhnliches Porträt Puccinis, den wir in solcher Beleuchtung bislang noch nicht kannten: als eines weder sonderlich tiefeschürfenden noch gebildeten, jedoch mit eminentem Spürsinn fürs Theater ausgestatteten Menschen, dessen begrenzte Motivkreise und auffällige Bevorzugung bestimmter, zumeist sozial niederer Frauentypen (Manon, Mimi, Butterfly, Liu) sichere Rückschlüsse auf eine „Mutter-Bindung“ seines Wesens zuzulassen scheinen. Gewisse Parallelen zwischen Verdi und Puccini, die nicht bloß im Hinblick auf Sardous „Tosca“ nahe liegen, müssen aber in jedem Falle zuungunsten des jüngeren Meisters ausfallen. Wie kaum ein zweiter Musiker seiner Zeit verstand es Puccini, aus dem eigenen großen Talent das Beste herauszuholen; aber er ahnte wohl selbst, daß ihm geistig Schranken gesetzt waren, die er nicht übersteigen konnte: er war und blieb ein ausgesprochener Exponent jener Epoche um 1900, der er in keiner Weise zu entwachsen vermochte. In dieser Sicht gelingt es Carner, Puccinis gesamte Dramaturgie und seinen musikalischen Stil ungemein präzise zu umreißen. Die beiden anderen Hauptteile des Bandes gelten in ausführlicher Beschreibung den einzelnen Werken und seinem Leben, das sich aus der Kenntnis und Schilderung der Vorfahren heraus vor uns aufbaut. Gründliche, mit wissenschaftlicher Akribie gefertigte bibliographische Anhänge sowie zahlreiche Notenbeispiele und mit Liebe ausgewählte Illustrationen vervollständigen den Quellenwert dieses ausgezeichneten Buches, dessen Bedeutung innerhalb des bisher vorhandenen Puccini-Schrifttums nicht so schnell auszuschöpfen, geschweige denn zu übertreffen sein wird. Werner Bollert

Ein amerikanisches Lehrbuch der Musik

David Boydens erstmals 1956 in den Vereinigten Staaten veröffentlichtes Buch „*An Introduction to Music*“ (Faber & Faber Ltd., London 1959) ist als Lehrbuch für jene, in den USA erfundene, aber in allen Gebieten des angelsächsischen Sprachraums so beliebt gewordene Populärwissenschaft der „*music appreciation*“ konzipiert, die dort vor allem in Volkshochschulen betrieben wird und sich an ein ebenso bildungshungriges wie voraussetzungsloses Laienpublikum richtet. Hier liegt

der Hauptakzent auf der Musikgeschichte nach 1600, die in farbiger Übersichtlichkeit abrollt. Ein einleitendes Kapitel beschäftigt sich in oft amüsant pointierter Weise mit den Elementarproblemen der Melodie, des Rhythmus, der Harmonik und der Formenlehre, aber auch mit Fragen der Aufführungspraxis und mit dem Verhältnis des Wortes zum Ton. Auffallend in einem so fortschrittlich gesinnten Lehrbuch ist das völlige Fehlen von Exkursen über Akustik und Notationsprobleme. Zwei Kapitel sind der Musik des 20. Jahrhunderts gewidmet. Der Verfasser findet dabei verständnisvolle Worte über Schönbergs in der Zwölftontechnik gipfelnden Entwicklungsgang wie über Alban Bergs schöpferische Größe, unterschlägt aber Webern vollständig. Prominente lebende Komponisten des amerikanischen Kontinents erfahren begreiflicherweise liebevolle Sonderbehandlung. Daß die Namen eines Humperdinck und Pfitzner in einem so enzyklopädisch ausgerichteten Buche nicht vorkommen, wird der Leser im deutschen Sprachraum mit Befremden feststellen. Boydens, mit literarischem Geschick und großer Lehrerfahrung geschriebenes, eminent lesbares Buch (dessen britische Ausgabe von zwei hervorragenden Musikerziehern Englands eingeleitet wird) darf als beredter Beweis für das hohe Niveau amerikanischer akademischer Musikerziehung von heute begrüßt werden.

Hans F. Redlich

Ein Traktat zur Ornamentik

Kenner und ernsthafte Liebhaber der Musik des 18. Jahrhunderts und ihrer Wiedergabe werden es begrüßen, daß auf dem Gebiete des spätbarocken Verzierungswesens eine bedeutsame Quelle erschlossen worden ist: *Giuseppi Tartinis Ornament-Traktat*, wohl vor 1750 abgefaßt und in seiner italienischen Fassung nur in Abschriften verbreitet gewesen, dann 1771 in einer französischen Übersetzung erschienen, die heute nur noch in sehr wenigen Exemplaren existiert — dieser Traktat liegt jetzt in einer englischen Ausgabe, als „*Treatise on the Ornament of Music*“ vor, die der Übersetzer Sol Babitz, ein amerikanischer Geiger und Experte für die Spieltechnik der Kurzhalsgeige, eingeleitet und sehr kenntnisreich kommentiert hat. (Journal of Research in Music Education, Vol. IV, No. 2; Fall 1956. Carl Fischer, New York).

In dieser frühesten speziellen Verzierungslehre, die nicht nur für Streicher, sondern in gleicher Weise auch für Bläser und für Sänger gedacht ist,

werden mit Hilfe zahlreicher Beispiele (Faksimilewiedergabe leider etwas undeutlich) die verschiedenen Vorschläge, die Triller, das Vibrato, die verschiedenen Mordente, allerlei Kadenzfiguren und schließlich die freien Schlußkadenzen abgehandelt, die mit ein paar recht schönen Beispielen belegt sind. Der räumliche und zeitliche Gültigkeitsbereich erstreckt sich vorzugsweise über die italienische Stilwelt der Jahrhundertmitte, in welchem Sinne wir auch bei Leopold Mozart viele Verzierungsregeln Tartinis wiederfinden. Beim Vergleich dieses Traktats mit den anderen deutschen und mit den französischen Schulwerken dieser Stilperiode und deren Sing- und Spielpraxis ergeben sich mancherlei Unterschiede, die wieder einmal die Tatsache der wunderbaren Vielfalt, des Reichtums an individuellen Aussagemöglichkeiten in dieser Zeit des Spätbarock verdeutlichen: eine jede Verzierungsanweisung kann immer nur einen gewissen Rahmen darstellen, der jedem Musizierenden seinen Spielraum, nämlich den seiner künstlerischen Freiheit, beläßt.

Hans-Peter Schmitz

Kleine Musik-Enzyklopädie

Neben den immer mehr an Wucht gewinnenden Musiklexiken erfreuen sich die „Taschenbücher“ wachsender Beliebtheit. Der Verlag Enzyklopädie, Leipzig, bringt jetzt ein Bändchen „*Musik*“. Da sich unter den Autoren, Beratern und Gutachtern so erfahrene Sachkenner wie Karl Laux und Richard Petzoldt befinden, ist schon etwas Treffliches dabei herausgekommen. Man erhält Auskunft über die Grundbegriffe der Musik, wird in Theorie und Harmonielehre eingeführt, lernt die angewandten musikalischen Formen und die Instrumente kennen und wird mit den historischen Fakten und Entwicklungen bekannt gemacht. Wenn man an den Beiträgen recht unterschiedlicher Qualität etwas besonderes hervorheben soll, dann die instruktive und zugleich exakte Behandlung der Musikgeschichte nach Ländern: auf etwa 120 Seiten werden hier 33 nationale Musikkulturen beleuchtet. Das ist in vielen Angaben sogar größeren Nachschlagbüchern überlegen. Daß neben den Kapiteln Oper und Operette das Ballett fehlt, fällt als kleiner Mangel auf. Im übrigen sind Ungenauigkeiten nur bei der Tabelle der großen Sänger festzustellen: so falsche Namensschreibung von Borgk und Thebaldi; Frida Leider ist keine Altistin, Pattiera kein Italiener, und Faulhaber ist leider nicht mehr unter den Lebenden.

Ernst Kränse

ZEITSCHRIFTENSPIEGEL

Wir notieren:

Argentinien: In „Buenos Aires Musical“ äußert sich Jack Allan Westrup über Henry Purcell (223/1959). Enzo Valenti Ferro berichtet über Strawinskys Stück „The Rake's Progress“ (224/1959). Jorge Araoz Badi widmet einen Gedenkaufsatz Ernest Bloch (25/1959).

Frankreich: In „Musica“ nimmt Ernest Klausz zu Projektionen im Theater Stellung. Jacques Feschotte entwirft ein Porträt von Jean Fournet. Henri Gaubert berichtet über Jagdfanfaren (66/1959).

Großbritannien: „Monthly Musical Record“ bringt einen lesenswerten Aufsatz von John Clapham über Dvořák in Cambridge (994/1959). — In „Musical Opinion“ äußert sich T. G. Edridge über die Klaviersonate. S. H. Clarke untersucht die Beziehungen des Komponisten zum Geist der Zeit (983/1959). — „The Musical Times“ veröffentlicht eine Arbeit von Harold Rutland über die Bedeutung von John Ireland. Noel Goodwin gibt ein Porträt von Alexander Gibson (1398/1959). — „Opera“ bringt einen Beitrag von William Mann zur Oper auf Schallplatten (9/1959).

Italien: „Musica d'oggi“ bringt eine Arbeit von Trudy Goth über die Oper in den Vereinigten Staaten (7/1959).

Niederlande: „Mens en Melodie“ berichtet durch Jos Wouters, Jan Engelmann und Wouter Paap über das Holland-Festival. Gerrit Vellekoop widmet eine Arbeit Prätorius und seinem „Syntagma musicaum“ (8/1959).

Schweiz: In der „Schweizerischen Musikzeitung“ äußert sich René Matthes über lebendige Aufführungspraxis bei Händel. Frank Wohlfahrt beleuchtet das Werk von Robert Oboussier. Hermann Fähnrich untersucht das „Mozart-Wagner-Element“ bei Richard Strauss. Zu einem Beethoven-Brief nimmt Ivan Mahaim Stellung. Willi Reich berichtet über das elektroakustische Experimentalstudio Gravesano (9/1959).

Vereinigte Staaten: In „The Musical Quarterly“ schreibt Henry Leland Clarke über den Mißbrauch des Halbtons in der Zwölftonmusik. Franklin Zimmermann berichtet über ein neu entdecktes Anthem von Purcell. Alice Anderson Hufstader kennzeichnet Beethovens Irische Lieder (3/1959). — „Musical America“ bringt einen Beitrag von Robert Sabin über Andres Segovia, den spanischen Gitarristen (7/1959). Jack Allan Westrup schreibt über Purcell (8/1959).

MUSICA-NACHRICHT

In Memoriam

Wilhelm Rode, der als Heldenbariton, insbesondere als Wagner-Sänger, bedeutende Erfolge zu verzeichnen hatte, starb im Alter von 72 Jahren am 2. September in München.

Karl Hallwachs, früher Musikdirektor in Kassel, ist am 10. August im Alter von 90 Jahren in Kassel gestorben.

Wilhelm Furtwängler, Orgelbauer in Göttingen, starb am 10. August im Alter von 83 Jahren.

Geburtstage

Gerhart von Westermann, der Intendant der Berliner Philharmoniker, wurde am 19. September 65 Jahre alt.

Gerhard F. Wehle, der als Komponist bedeutsam hervorgetreten ist, wird am 11. Oktober 75 Jahre.

Paul Mies, Musikwissenschaftler in Köln, kann am 22. Oktober seinen 70. Geburtstag feiern.

Ehrungen und Auszeichnungen

Dietrich Fischer-Dieskau wurde vom Bayerischen Kultusministerium zum Kammersänger ernannt.

Joseph Haas, Robert Heger, Eugen Jochum, Karl Höller, Maud Cunitz, Annelies Kupper und Karl Schmidt-Walter wurden mit dem Bayerischen Verdienstorden ausgezeichnet.

Tadeusz Baird und Witold Lutoslawski wurden von der „Tribune Internationale des Compositeurs“ ausgezeichnet.

Verbände und Vereine

Die Gesellschaft für Musikforschung wählte in Nürnberg Prof. Dr. Friedrich Blume erneut zum Präsidenten.

Der Deutsche Sängerbund teilt mit, daß die 100-Jahrfeier des Bayerischen Sängerbundes 1961 in Regensburg stattfinden wird.

Jubiläen

Die Geigenbauschule Mittenwald konnte ihr 100-jähriges Bestehen und gleichzeitig die Einweihung eines Erweiterungsbaues feiern. Direktor Konrad Leonhard begrüßte zahlreiche hohe Gäste aus dem Ausland. Seit der Gründung der Geigenbauschule haben 500 Schüler das Institut besucht.

Beim Städtischen Orchester Magdeburg konnte Otto Kobin, der erster Konzertmeister, auf eine 40jährige erfolgreiche Tätigkeit im Musikleben der Stadt zurückblicken.

Von den Musikinstituten

Das Conservatorio Nacional de Musica Santiago verpflichtete den belgischen Komponisten Julio Perceval und den englischen Ballettmeister Sigurd Leeder als Lehrer an das Institut.

Die Staatliche Hochschule für Musik in München teilt mit, daß der Absolvent des Instituts Georg Paskuda nach Wiesbaden, der Studierende Wolfgang Rusnak-Gerlach nach München verpflichtet wurden. Maria de Lourdes Martins erhielt den portugiesischen Nationalpreis für ein Klaviertrio.

Die Staatliche Hochschule für Musik Frankfurt weiht im Oktober ihre neue Orgel durch Helmut Walcha mit Werken von Hindemith, Walcha und Hessenberg ein. Für das Wintersemester ist ein Zyklus über Neue Musik in Verbindung mit der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik vorgesehen. Der Studierende Volker Brandenburger ist an das Siegerland-Orchester verpflichtet worden.

Die Jugendmusikschule München hat ein Seminar für das Orffsche Schulwerk eingerichtet. Die Leitung haben Gunild Keetmann und Lotte Flach. Ferner wurde ein Seminar für Lehrer an Jugendmusikschulen unter Wilhelm Gebhardt und Fritz Büchtger eingerichtet.

Musikfeste und Tagungen

Das 3. Chorfest des Deutschen Allgemeinen Sängerbundes fand in Berlin statt. Insgesamt waren 32 Veranstaltungen vorgesehen: Chorwerke von Raimund Zimmermann und Gerhard F. Wehle kamen zur Uraufführung. Als Erstaufführung erklang das Oratorium „Gilgamesch“ von Alfred Uhl. Volkstümliche Musik norddeutscher Komponisten der Gegenwart fand besondere Zustimmung.

Die 11. internationale Musikwoche für junge Komponisten fand in Bilkhoven in der niederländischen Provinz Utrecht statt. 19 Orchester- und Kammermusikwerke aus neun Ländern konnten aufgeführt werden.

Das 14. Musikfest in Montreux brachte zahlreiche Gastspiele internationaler Dirigenten und Solisten.

Die 10. Heinrich-Schütz-Woche fand in Bethel bei Bielefeld statt. Über 100 Kirchenmusiker, Schulmusiker und Musikwissenschaftler nahmen daran teil. Die Woche wurde veranstaltet von der Neuen deutschen Schütz-Gesellschaft und dem Arbeitskreis für Hausmusik Kassel.

Kieler Tage zeitgenössischer Kunst veranstaltet der Landeskulturverband Schleswig-Holstein zusammen mit dem Institut für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt und der Stadt Kiel. Eine Arbeitswoche erörterte „Stilkriterien der neuen Musik“. Kurse und Seminare, Konzerte und Vorfürhungen rundeten das Programm ab.

Die Heilbronner Musiktage, von Fritz Werner im Händel-Jahr veranstaltet, brachten folgende Aufführungen: „Messias“, „Samson“, „Acis und Galatea“, „Cäcilienode“ und „Feuerwerksmusik“.

Die Bayreuther Festspiele verzeichneten in diesem Jahr einen Besuch von über 50 000 Menschen. Die Festspiele wurden von 150 Rundfunksendern übernommen. In einer Eurovisionssendung des Fernsehens wurde der erste Akt der „Meistersinger“ übertragen.

Die Salzburger Festspiele wurden von 99 000 Gästen besucht. Die stärkste Anziehungskraft hatte Mozarts „Zauberflöte“.

Die Bregenzer Festspiele hatten in diesem Jahr einen Rekordbesuch mit fast 75 000 Personen zu verzeichnen.

Die 10. Lübbecker Musiktage in Westfalen im Oktober bringen als Uraufführungen ein Concertino von Johannes Driessler und einen Hymnus „Die Macht des Gesanges“ von Heinrich Spitta.

Festtage 1959 finden vom 3. bis 18. Oktober in Berlin statt. Als ausländische Gäste werden Paul Robeson, David Oistrach und Simone Cordet angekündigt. Außerdem wirken Ballett- und Opernensembles aus der Ukraine, aus Peking, Prag und Indien mit.

Das 34. Weltmusikfest der Gesellschaft für Neue Musik findet vom 10. bis 19. Juni 1960 in Köln statt. In der Jury: Karl Birger Blomdahl, Elliott Carter, Wolfgang Fortner, Marcel Mihalovici und Mario Peragallo. Einsendungen bis zum 10. Oktober 1959 an die Geschäftsstelle der Deutschen Sektion, Kranichsteiner Musikinstitut, Darmstadt.

Die Händel-Festspiele Halle planen für 1960 eine Aufführung der aus dem Nachlaß des Komponisten stammenden Oper „Richard Löwenherz“.

Preise und Wettbewerbe

Beim *Kranichsteiner Musikwettbewerb* wurden ausgezeichnet: Heinz Hädler, Schlagzeug; Erika Haase, Klavier; im Fach Flöte erhielt Klaus Nagora einen zweiten Preis; zwei dritte Preise fielen an Michael Achilles und Peter Martin.

Bei dem Wettbewerb „Gregor Fitelberg“ in Warschau wurde Boguslaw Schaeffer für seine Kompositionen ausgezeichnet.

Den *Förderungspreis für Musik der Stadt München* erhielt Josef Anton Riedl. Er ist ein Schüler von Carl Orff und komponierte zuletzt elektronische Musik zu einem Film und einem Hörspiel. Elektronische Studien von ihm wurden kürzlich in Gravesano aufgeführt.

Im *Internationalen Solistenwettbewerb der Stadt Paris* errang der Bremer Franz Joseph Kupozyk den zweiten Preis.

Der *Opernpreis der Stadt Salzburg* für die beste Fernsehoper wurde dem Komponisten Paul Angerer für die Oper „Paßkontrolle“ überreicht. Einen weiteren Preis erhielt die Oper „Die Auszeichnung“ von Hans Poser, ein Lob die elektronische Fernsehoper von Henk Badings „Salto mortale“.

Der *Kritikerpreis des Verbandes Deutscher Kritiker* wurde im Musikbereich dem Ensemble der Städtischen Oper Berlin für eine Aufführung der *Händel-Oper „Belsazar“* in der Fassung von Wilhelm Brückner-Rüggeberg zugesprochen.

Bei dem *Internationalen Chorwettbewerb* in Arezzo wurde der gemischte Chor des Hamburger „Istituto Italiano“ sowie ein Männerchor von Mönchengladbach ausgezeichnet.

Schallplattenpreise will eine kürzlich gegründete Phonoakademie jeweils im Frühjahr und Herbst verleihen. Entscheidend ist der künstlerische, tontechnische und pädagogische Wert. Ehrenpräsidentin ist Elly Ney. Zu den Mitgliedern zählen Rudolf Kempe, Erich Riede, Anton Paulik, Kurt Thomas, Lovro von Maticic, Loe Friedrich und Rudolf Christ.

Der *8. Internationale Musikwettbewerb der Rundfunkanstalten der Bundesrepublik* fand in München statt. 171 Teilnehmer aus 24 Ländern nahmen in den Fächern Gesang, Klavier, Orgel und Streichquartett teil.

Einen *Förderpreis für junge Komponisten* schreibt für 1959/60 die Stadt Stuttgart aus. Die Kompositionen müssen bis zum 1. September an das Kulturreferat der Stadt Stuttgart eingereicht werden. Die Höhe des Preises beträgt 5000 DM.

Einen *Internationalen Kompositionswettbewerb* veranstaltet die *Fédération Internationale des Jeunesses Musicales* für eine Orchester-Ouvertüre

sowie für ein Kammermusikwerk. Einsendetermin ist der 1. Dezember 1959, Generalsekretariat der F. I. J. M., Brüssel.

Einen Wettbewerb für Komposition hat die *Accademia Nazionale di Santa Cecilia* in Rom ausgeschrieben. Einsendetermin 31. Dezember.

Bei dem *Internationalen Musikwettbewerb* in Genf nehmen 264 Kandidaten aus 36 Ländern teil.

Der *6. Internationale Vokalistenvettbewerb* in Hertogenbosch vereinte 100 Sänger und Sängerinnen aus 14 verschiedenen Ländern.

Von den Bühnen

Das *Stadttheater Luzern* kündigt Cimarosas Oper „Die heimliche Ehe“ in der Urfassung an.

Die *Wuppertaler Oper* eröffnete ihre neue Spielzeit mit der szenischen Uraufführung der Oper „Die Heimkehr des Odysseus“ von Monteverdi in der Einrichtung von Erich Kraack.

Die *Staatsoper Dresden* bereitet die europäische Erstaufführung der amerikanischen Oper „Der brave Soldat Schwejk“ von Robert Kurka für Oktober vor. In Neueinstudierung und Inszenierung von Alfred Eichhorn kam Wagners „Walküre“ zur Aufführung.

Die *Bühnen der Stadt Essen* bringen die Uraufführung von Giseler Klebes neuer Oper „Die Ermordung Cäsars“ unter Gustav König. Sie findet gleichzeitig mit der szenischen Erstaufführung von Debussys „Das Martyrium des Sebastian“ statt.

Das *Gärtner-Theater München* ehrte Joseph Haas zu seinem 80. Geburtstag mit einer Neuinszenierung der Volksoper „Tobias Wunderlich“.

Die *Hamburgische Staatsoper* hat die Uraufführung der Oper „Der Prinz von Homburg“ von Hans Werner Henze angenommen. Die Premiere ist für Mai 1960 vorgesehen.

Das *Württembergische Staatstheater Stuttgart* wird Carl Orffs Werk „Oedipus der Tyrann“ im Rahmen einer festlichen Orff-Woche im Dezember aufzuführen. Leitung: Ferdinand Leitner, Regie: Wieland Wagner.

Die *Städtischen Bühnen Köln* werden die neue Oper von Bernd Aloys Zimmermann „Die Soldaten“ im Rahmen des Festivals der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik im Juni 1960 aufzuführen.

Die *Schwetzingen Festspiele* bringen 1960 die Premiere der Oper von Gerhart Wimberger „La Battaglia“.

Die *Landesbühnen Sachsen* in Dresden bringen die Oper „Der grüne Kakadu“ von Mohaupt am 31. Oktober zur Erstaufführung.

Der Essener Theaterneubau wird von dem finnischen Architekten Alvar Aalto ausgeführt. Er hat ein kühnes asymmetrisches Haus entworfen mit einem Zuschauerraum für 1400 Personen.

Zum Gedenken an den zehnten Todestag von Richard Strauss veranstaltete die Deutsche Oper am Rhein in Duisburg und Düsseldorf eine Richard-Strauss-Ausstellung. Das Theater brachte gleichzeitig die Oper „Capriccio“ zur Erstaufführung. Die Staatsoper Dresden führte am 8. September die Oper „Salome“ auf, die vor 54 Jahren am gleichen Theater ihre Premiere erlebte. Ein Sinfonie- sowie ein Kammerabend waren ebenfalls dem Meister gewidmet. Eine festliche Matinee unter Rudolf Neuhaus brachte die vier letzten Lieder mit Brühnild Friedland als Solistin.

Hans Werner Henze hat ein Ballett „Des Kaisers Nachtigall“ komponiert, das in Venedig im Rahmen der Biennale zur Uraufführung kommt.

Gert Beinemann wurde als Intendant bei der Eröffnung der neuen Spielzeit des Altenburger Landestheaters in sein Amt eingeführt.

Aus dem Konzertsaal: Orchestermusik

Frank Wohlfahrts „Passion des Prometheus“ erlebte unter Siegfried Goslich in Berlin die Erstaufführung.

Hans-Georg Görners Cembalokonzert kam unter Fritz Müller in Gotha zur erfolgreichen Uraufführung.

Rudi Stephans Musik für Orchester brachte das Siegerland-Orchester.

Antonín Dvořáks Cellokonzert spielte Paul Torte-lier in einem Sinfoniekonzert der Staatskapelle Dresden unter Kurt Masur.

Werke von Mendelssohn und Strauss vermittelte das Städtische Orchester Magdeburg in einem Gedenkkonzert unter Gottfried Schwers.

Aus dem Konzertsaal: Kammermusik

Otto Sieglis „Wiener Jugendmusik“ wird im Oktober unter Gerhard Track zur amerikanischen Uraufführung gelangen.

Serge Prokofieffs viertes Klavierkonzert kam durch Georges Bernand im Rahmen des Internationalen Musikfestes in Besançon zur Erstaufführung.

Ein Kammerabend der Staatskapelle Dresden vermittelte frühe Werke von Richard Strauss und zwar die Bläser-Serenade und die Cellosone, jene Werke, mit denen die Verbindung von Strauss mit der Staatsoper Dresden begann.

Orgel- und Chormusik

Georg Friedrich Händels Oratorium „Frohsinn und Schwermut“ kommt im Dezember in Wels zur Aufführung.

Hans Bauernfeind hat eine Toccata und Fuge für Orgel vollendet.

Karl Walter schrieb eine Festmesse zum 1000-jährigen Jubiläum der Pfarrkirche in Montabaur.

Reinhard Schwarz-Schillings „Concerto per Organo“ kam in Berlin zur erfolgreichen Aufführung, ebenso auch seine Missa „Et in terra pax“ sowie die Kantate „Lätare“.

Rundfunk, Fernsehen, Schallplatte

Der Norddeutsche Rundfunk Hamburg brachte die Oper „Versiegelt“ von Leo Blech und bot neben zahlreichen weiteren Musiksendungen einen Beethoven-Abend unter Hans Schmidt-Isserstedt.

Radio Bremen setzte sich für die Pergolesi-Oper „La Serva Padrona“ ein, bot Ausschnitte aus der Negeroper „Porgy and Bess“, veranstaltete ein Gedenkkonzert für Richard Strauss und vermittelte unter Heinz Wallberg ein Konzert der Bremer Philharmoniker. Eine Musica Viva-Sendung war Ernst Hess gewidmet. In einem Klavierabend erschien Nikita Magaloff vor dem Mikrofon. Festspielübertragungen aus Edinburgh, Salzburg und von der Einweihung der Beethovenhalle rundeten das Programm ab.

Der Westdeutsche Rundfunk Köln übertrug die neunte Sinfonie vom Beethoven-Fest in Bonn, ferner Ausschnitte von den Wiener, Berliner und Luzerner Festwochen, setzte sich für Puccinis Oper „Die Schwalbe“ ein und widmete Gedenksendungen Henry Purcell, Joseph Haydn, Georg Friedrich Händel und Felix Mendelssohn Bartholdy. Besonderes Interesse beanspruchte die Weltraumoper „Aniara“ von Blomdahl. Das erste Sinfoniekonzert der Saison wurde aus Köln übertragen. Gedenksendungen waren Richard Strauss und Ernest Bloch gewidmet.

Der Hessische Rundfunk Frankfurt bot Werke von Purcell und Händel, vermittelte ein Konzert der New Yorker Philharmoniker und zeichnete ein Porträt von Renata Tebaldi. Eine weitere Sendung war Opern nach Goethe gewidmet. Otto Matzerath dirigierte ein Sinfoniekonzert. Eine Gedenksendung war Arnold Schönberg zum 85. Geburtstag vorbehalten.

Der Südwestfunk Baden-Baden übertrug die Strauss-Oper „Die schweigsame Frau“ und ver-

mittelte im musikliterarischen Studio ein Porträt von Claudio Monteverdi. Das Landesstudio Freiburg bot Kantaten von Telemann und setzte sich für den elsässischen Komponisten Marie-Joseph Erb ein. Das Landesstudio Tübingen sendete ein Konzert des Schwäbischen Sinfonieorchesters Reutlingen.

Der Süddeutsche Rundfunk Stuttgart setzte seine Sendereihe Arturo Toscanini auf Schallplatten fort. Werke von Händel und Hindemith leitete Hans Müller-Kray in der Basilika Ottobeuren. Ein musikalisches Porträt des Biedermeier war Konradin Kreutzer gewidmet; zahlreiche Gedenksendungen waren Richard Strauss vorbehalten. Ausschnitte aus den Musikwochen in Wien, Montreux und Luzern, vom Wiblinger Bach-Fest und vom Internationalen Violinwettbewerb in Brüssel rundeten das Programm ab.

Radio DDR produzierte im ersten Halbjahr zahlreiche sinfonische Musik von Paul Dessau und Günter Kochan, ferner von Hindemith, Bartók, Milhaud und Prokofieff, im Bereich der Kammermusik Werke von Karl-Rudi Griesbach, Rudolf Wagner-Régeny, von Britten, Martinů, Fauré und Novák. Das Kammerorchester Leipzig und das Collegium Musicum setzten sich für historische Musik ein; ferner wurden Opern von Haydn, Verdi, Britten, Smetana und Händel gesendet. Als Neuproduktionen erklangen Werke von Hasse, Verdi und Lortzing.

Radio Österreich übertrug zahlreiche Veranstaltungen der Festspiele in Salzburg und Bregenz. Ein Orchesterkonzert leitete Joseph Keilberth. Zur Sendung kam ferner Franz Schmidts „Buch mit den sieben Siegeln“.

Im Griechischen Rundfunk Athen vermittelte John G. Papaioannou eine zyklische Sendung von Haydns Klaviersonaten.

Hans Georg Görners Ragtime-Sinfonietta kam unter Hans Gahlenbeck im Berliner Rundfunk zur Uraufführung.

Fritz Rotschuhs Kantate „Mit Freuden zart“ sowie Johann Rosenmüllers Kantate „Danksaget dem Vater“ wurde unter Dietrich Krüger vom Hessischen Rundfunk auf Band aufgenommen.

Bohuslaw Martinůs „Drei Parabeln“ wurden vom Festival in Besançon übertragen.

Johannes Driesslers „De profundis“ wurde von Radio Hilversum aufgenommen.

Ernst Peppings „Te deum“ brachte der Niederländische Rundfunk Hilversum zur Aufführung.

Von Tadeusz Baird kam die Sinfonie „Colas Breugnot“ im Süddeutschen Rundfunk Heidelberg zur Aufführung.

Von Anton Enders erklang die „Festliche Musik“ im Österreichischen Rundfunk.

Gastspiele und Konzertreisen

Die Staatsoper Dresden wurde zu einem Operngastspiel im Oktober nach Bratislava eingeladen.

Das Berliner Orchester unter Hans-Joachim Wunderlich führt mit den Operneinakttern „Otto und Theophano“ von Händel und „Der Apotheker“ von Haydn eine Tournee bis Dezember durch. Vorgesehen sind 64 Aufführungen in der Bundesrepublik sowie Gastspiele in Frankreich und Belgien.

Heinz Wallberg wird im Oktober vor Papst Johannes XXIII. die Krönungsmesse von Mozart und die Nelsonmesse von Haydn mit den Wiener Symphonikern dirigieren. Außerdem wird er an der Wiener Staatsoper Aufführungen von „Salome“ und „Zauberflöte“ leiten. Bei den Festspielen in Venedig kommt Beethovens neunte Sinfonie unter ihm zur Aufführung.

Georg Ludwig Jochum wurde zu einer Konzertreise nach Japan eingeladen. Es sind Veranstaltungen in Tokio, Osaka und Kobe sowie am japanischen Rundfunk vorgesehen.

Verschiedenes

Duisburg baut eine Stadthalle mit einem Kostenaufwand von 9,5 Millionen DM. Der Neubau wird im Herzen der Stadt errichtet. Er soll für kulturelle und gesellschaftliche Veranstaltungen benutzt werden und wird 2000 Menschen Platz bieten.

Die Stadt Köln wird am 1. Oktober die Arbeit am Jugendschulmusikwerk aufnehmen. Ziel der Bestrebungen ist es, jedem Schüler außerhalb der Schulstunden das Erlernen von Instrumenten, Teilnahme an einem musikalischen Sonderunterricht oder einer Singgemeinschaft zu ermöglichen. Bisher haben 10 000 Schüler ihr Interesse dafür bekundet.

Das Berliner Phonogramm-Archiv, eine in Deutschland einzigartige Sammlung der Volksmusik aus aller Welt, erhält als Geschenk der Universität des amerikanischen Bundesstaates Indiana in Bloomington Tonbandkopien von 120 Wachswalzen mit Aufnahmen exotischer Musik.

Unbekannte Werke von Franz Schreker wurden entdeckt: eine Sinfonie für großes Orchester, Lieder, Klavierstücke, eine Violinsonate und Instrumentationen von Liedern Hugo Wolfs.

SOEBEN ERSCHIENEN

WILLY GIRSBERGER

Neuer Lehrgang des Klavierspiels

unter besonderer Berücksichtigung des Akkordspiels und der zeitgenössischen Musik DM 8.25

Der »Neue Lehrgang« zeichnet sich aus durch trefflichen methodischen Aufbau und durch große Vielfalt des gebotenen Stoffes. Gut erdachte Vorübungen führen in die Spielprobleme der Vortragsstücke ein. Kadenzen, Liebegleitungen, Chorsätze finden sich zwischen ausgezeichneten Tonleiter- und Akkordübungen. Hübsche und instruktive kleine Stücke aus alter und neuer Zeit bereichern den Lehrgang. Wer erwachsene Anfänger zu unterrichten hat, wird mit Vorteil zu dieser neuen Klavierschule greifen, sie kann lebhaft empfohlen werden. — Walter Müller von Kulm, Direktor des Konservatoriums Basel

Weitere Klavierschulen

KURT HERRMANN

Der fröhliche Musikant

Ein neuer Weg für den Anfangsunterricht im Klavierspiel — Band I Volkslieder und Tänze im Fünftönenraum — Band II Die Erweiterung des Fünftönenraumes — jeder Band DM 6.—

KURT HERRMANN

Spiel mit Tönen

Volkslieder und Volkstänze für Klavier
2 Hefte je DM 3.80

GUSTAV KUGLER

Neue Klavierschule

2 Hefte je DM 5.50

ANTON WOLFER

Klavierschule

DM 6.50

Verlag Hug & Co. • Zürich

NEUE BÜCHER

Arno Forchert:

Das Spätwerk des Michael Praetorius

Italienische und deutsche Stilbegegnung.
VII/240 S., 127 Notenbeisp. (Berliner Studien zur Musikwissenschaft, hrsg. von A. Adrio, Band 1) = Veröffentlichungen der Freien Universität Berlin. Ln. DM 18.— EM 1451

Gotthold Frotscher:

Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition

2 Bände mit insgesamt 1338 Seiten und 202 Notenbeispielen in Ganzleinen. Beide Bände liegen nunmehr vor. Der Subskriptionspreis, DM 84.—, für beide Bände ist bis zum 31. Dez. 1959 verlängert. Dann DM 96.—.

EM 1124

Einladung zur Subskription:

E. T. A. Hoffmann:

Briefwechsel

Gesammelt und erläutert von Hans von Müller † und Friedrich Schnapp.
3 Bände, Band 1 ca. DM 38.—, Band 2 ca. DM 40.—, Band 3 ca. DM 36.—.

EM 1421—23

Hans Joachim Moser:

Musik in Zeit und Raum

Gesammelte Aufsätze über Musik; ca. 300 Seiten und zahlreiche Notenbeispiele. Subskriptionspreis DM 18.—, späterer Ladenpreis ca. DM 28.—.

EM 1419

VERLAG MERSEBURGER
BERLIN-NIKOLASSE

DAS MUSIKSTUDIUM

Städtisches (ehem. Stern'sches) Konservatorium Berlin - West

Direktor: Prof. Dr. Hans Joachim Moser. Ausbildung in allen Gesangs- und Instrumentalfächern bis zu Konzertreife / Kompositions- und Dirigentenklassen / eigenes großes Orch. / Privatmusiklehrer-Seminar (Vorbereitung zur PMP) / Ausbildung und Diplom für B- und C-Organisten / Opernensemble mit Regieunterweisung / Seminar für Volksmusik-Instrumente / Studio für Mikrofonmusik und -technik (eigene modernste Apparatur) / Vorlesungen und Übungen in evgl. und kath. Kirchenmusik / Übertragung besonderer Leistungen der Studierenden durch SFB und Rias Berlin. Aufnahme jederzeit. Anfragen an die Verwaltung: Berlin W 15, Bundesallee 1-12.

Staatsmusikschule Braunschweig

Leitung: Heinz Kühl

Ausbildungsklassen — Seminare für Musikerziehung (Privatmusiklehrer) und Rhythmische Erziehung — Opern- und Opernchorschule — Orchesterschule / Sekretariat: Theaterwall 12, Fernruf 243 11.

städt. akademie für tonkunst darmstadt

Leitung: Dr. Walter Kolneder. Meister- und Ausbildungsklassen, Opern- und Orchesterschule, Seminar für Privatmusikerzieher mit Staatsexamen, Erw. Seminar mit Abschlußprüfung für Jugendmusikschulen, Chor, Orchester, Vorlesungen.

Komposition: Heiß, Lechner / Gesang: Dr. Hudemann, Dr. Hauer, Einfeldt / Violine: Barchet, Dieffenbach, Meyer-Sichting, Müller-Gündner, Oscher / Violoncello: Lechner / Klavier: Leygraf, Balthasar, Baltz-Weber, Hoppstock, Zerah / Dirigieren: Franz / Kammermusik: Dennemarck / Tonsatz: Noack, Weber, Widmaier / Musikgeschichte: Widmaier / Dramatischer Unterricht: Dicks, Franz vom Hess. Landestheater / Pädagogik - Methodik - Psychologie: Balthasar. Auskunft und Anmeldung: Sekretariat, Darmstadt, Hermannstraße 4, Telefon: 80 31, Nebenstelle 339.

Konservatorium der Stadt Duisburg

Dir.: Dr. Karl Otto Schawerte

Berufsausbildung in Gesang und allen Instrumenten / Schule für Musikfreunde / Seminar für Musikerzieher / Orchesterschule / Kammermusik / Opernchorschule / Operschule / Arbeitskreis für neue Musik. Sekretariat: Duisburg, Neckarstraße 1 (Stadttheater). Tel.: 3 44 41, N.A. 78.

Robert - Schumann - Konservatorium Düsseldorf

Direktor: Prof. Dr. Joseph Neyeses.

Meister- und Ausbildungsklassen für alle Instrumente, Gesang, Dirigieren und Komposition / Orchesterschule / Seminar für Privatmusiklehrer / Seminar für Katholische Kirchenmusik / Abteilung für Toningenieur. Auskunft und Anmeldung: Sekretariat Düsseldorf, Inselstraße 27/2, Ruf 44 63 32.

Folkwangschule der Stadt Essen

Musik - Tanz - Schauspiel - Sprechen

Auskunft und Prospekte: Essen-Werden, Abteil — Tel. 49 24 51/53, gegr. 1927 / Direktor: GMD Professor Heinz Dressel / Abt. Musik: Leitung Prof. Heinz Dressel / Ausbildung bis zur Konzert- bzw. Bühnen- oder Orchesterreife / Klavier: Detlef Kraus, G. Stieglitz, I. Zucca-Sehlbach, E. Hüppe, A. Janning / Violine: Werner Krotzinger, Prof. F. Peter, G. Peter, R. Haass / Cello: Klaus Stork / Cembalo- und Generalbaß: Helma Elsner / Komposition und Tonsatz: Erich Sehlbach, Siegfried Reda / Musikwissenschaft und Studio für Neue Musik: Dr. Karl H. Wörner / Orchesterschule: Leitung Prof. H. Dressel / Opernabteilung: Leitung Prof. H. Dressel / Gesang: Hilde Wesselmann und C. Kaiser-Breme / Leitung der musikalischen Einstudierung: H. J. Knauer / Leitung des szenischen Unterrichts: Günther Roth / Opernchorschule: H. J. Knauer / Dirigenten- und Chorleiterklassen: Prof. H. Dressel, K. Linke / Seminar für Privatmusiklehrer / Jugendmusikerzieher: G. Stieglitz / Rhythmische Erziehung: E. Conrad / Katholische Kirchenmusik: Prof. E. Kaller / Evangelische Kirchenmusik: Kirchenmusikdirektor Reda / Abt. Tanz: Leitung Kurt Jooss / Bühnentanzklassen, Seminar für Tanzpädagogik, theoretisch-praktische Ausbildung in Tanzschrift (Kinetographie Laban) / Abt. Schauspiel und Sprechen: Leitung N. N., stellvertretende Leitung Eugen Wallrath / Ausbildung bis zur offiziellen Bühnenprüfung, Seminar für Sprecher, Sprecherziehung und Sprechkunde.

Niedersächsische Hochschule für Musik und Theater Hannover

Direktor: Prof. Ernst-Lothar v. Knorr. Ausbildungsklassen für Komposition, Dirigieren, Gesang, alle Tasten-, Streich- und Blasinstrumente, Harfe, Schlaginstrumente / Solistenklassen für Gesang und alle Instrumentalfächer / Kirchenmusikabteilung / Schulmusikabteilung (Ausbildungswege für höhere und Mittelschulen) / Seminare für Privatmusikerzieher, Rhythmische Erziehung und Jugend- und Volksmusik / Opernabteilung / Schauspielabteilung / Tanzabteilung / Orchesterschule. Auskunft und Anmeldung: Hannover, Waldersee-straße 100, Fernruf 166 11.

DAS MUSIKSTUDIUM

Staatl. aner. Hochschule für Musik und Theater Heidelberg

Leitung: R. Hartmann / M. Steinkrüger. Seminar für Privatmusiklehrer; Institut für Schulmusik (in Verbindung mit der Universität Heidelberg). Ausbildungs- und Meisterklassen für alle Instrumente, Gesang, Chorltg., Dirigieren und Komposition. Orchesterklasse; Opern- und Schauspielklassen. Auskunft und Anmeldung über das Sekretariat der Hochschule, Heidelberg, Friedrich-Ebert-Anlage 50. Fernruf 2040.

Badische Hochschule für Musik Karlsruhe

Direktor Dr. Gerhard Nestler. Ausbildungsmöglichkeiten für Klavier, Orgel, Cembalo, sämtliche Streich- und Blasinstrumente, Akkordeon, Komposition, Dirigieren und Chorerziehung. Meisterklassen für Klavier (Yvonne Liorod), Violine (Bronislaw Gimpel), Viola, Violoncello, Gesang und Dirigieren. Seminare für Schulmusik, Evang. und Kath. Kirchenmusik, Privatmusiklehrer, Opernschule. Seminar für Chorleiter in Verbindung mit dem Badischen Sängerbund. Auskünfte durch die Verwaltung, Jahnstraße 18.

Musikakademie der Stadt Kassel

Direktor: Kurt Herfurth

Berufsausbildung in Gesang und allen Instrumenten / Seminar für Musikerzieher / Musikpädagogische Arbeitsgemeinschaften / Opernklasse / Orchesterschule mit Studienorchester. Gemeinschaftsmusizieren und Kammermusik / Komposition / Studio für neue Musik / Jugend- und Volksmusik / Chor- und Orchesterleitung / Staatliche Abschlussprüfung. Alle Anfragen an das Sekretariat Kassel, Kölnische Straße 36, Telefon 1 91 61 (596).

Städt. Hochschule für Musik u. Theater Mannheim

(staatlich anerkannt) Leitung: Direktor Prof. Richard Laugs / Ausbildung in allen musikalischen Fächern / Seminar für Privatmusiklehrer / Opernschule / Komposition und Tonsatz (Hans Vogt, Schatt) / Dirigieren (Prof. Laugs, Wilke) / Gesang (Neuenschwander, Hölzlin, Laube, Müller, Seremi, Ganjon) / Tasteninstrumente (Prof. Laugs, Schulze, Rehberg, Schwarz, Vogel, Landmann [Orgel]) / Violine (Mendius, Ringelberg, Offner) / Viola (Kußmaul) / Violoncello (Adomeit, Gutbrod) / Alte Str.-Instr. (Dr. Behr) / Blasinstrumente und Harfe (Mitglieder des Nationaltheaterorchesters) / Chor (Wilke) / Opernschule (Hölzlin, Schneider, Dr. Eggert, Vogt) / Korrep. (Wagner, Mayer) / Musikgeschichte (Dr. Tröller). Gastdozent: Prof. Friedrich Wührer (Staatliche Hochschule für Musik in München), Klavier. Auskunft durch die Verwaltung, R. 5. 6.

Hochschulinstitut für Musik Trossingen

Leitung: Prof. Guido Waldmann, lehrt alle Fachgebiete der Musik, bildet Lehrkräfte für Jugendmusikschulen aus, dient der Fortbildung aller auf dem Gebiet der Laienmusik tätigen Kräfte. — Das Hochschulinstitut gliedert sich in folgende Abteilungen: Privatmusikerziehung, Schulmusik (Volks- und Mittelschule), Jugend- und Volksmusik, Rhythmik, Kirchenmusik, Chorleiter, Bläuserschule. Vorbereitung zum Casals-Kurs in Zermatt. Auskunft: Trossingen (Wttbg.), Karlsplatz, Tel. 320.

Bergisches Landeskonservatorium Wuppertal und Haan

Direktor: Martin Stephani. Einführungs-, Fortbildungs- und Meisterklassen auf allen Gebieten der Tonkunst, praktische Chor-, Orchester- und Kammermusikübungen, wissenschaftliche Seminare, Arbeitsgemeinschaften, Abend- und Wochenkurse sowie Opern-, Ballett-, Orchester-, Jugendmusik und Singschule für Liebhaber und Berufsausbildung bis zur fachlichen und künstlerischen Reife. Sekretariat: W.-Elberfeld, Tannenbergstraße 3 (3 17 38).

Bayer. Staatskonservatorium der Musik Würzburg

Würzburg, Mergentheimer Straße 76, Fernruf 7 26 90 — Direktor: Hanns Reinartz. — Ausbildung in allen Zweigen der Tonkunst, Instrumental- und Gesangsklassen — Orchesterschule — Dirigentenklasse — Kompositionsklasse — Privatmusiklehrer-Seminar — Abteilung für katholische Kirchenmusik — Opernschule — Lehrgänge für Musikgeschichte, Operngeschichte, Operndramaturgie, Instrumentenkunde, Musiktheorie und Gehörbildung.



Pirastro



SAITEN FÜR ALLE STREICHINSTRUMENTE
AUCH FÜR GAMBen UND VIOLA D'AMORE

**ALFRED
DELLER**



BACH, J. S.
„Agnus Dei“ aus der Hohen Messe in h-moll /
Cantate — „Widerstehe doch“ BWV 54 / Can-
tate — „Vergnügte Ruh“ BWV 170 — Alfred
Deller, Tenor (Altlage); Barockensemble unter
Gustav Leonhardt **AVRS 6045**

**ELIZABETHAN
AND JACOBEOAN MUSIC um 1600**
Alfred Deller, Tenor (Altlage); Desmond Dupré,
Laute; Gustav Leonhardt, Cembalo; Gamben-
quartett (Eduard Melkens, Alice Hoffelner,
Nikolaus Harmoncourt, Gustav Leonhardt)
AVRS 6001

ENGLISCHE LAUTENLIEDER
Pilkington: Rest sweet Nymphs, Dowland:
What if I never Speed, Shall I sue, Come again
u. a. — Alfred Deller, Tenor (Altlage); Des-
mond Dupré, Laute — In Nomine Players
AVRS 6144

ENGLISH MADRIGAL SCHOOL
Folge I **AVRS 6071**

ENGLISH MADRIGAL SCHOOL
Folge II **AVRS 6072**

Madrigale von Thomas Morley, Thomas Weel-
kes, John Wilbye u. a. — The Deller Consort
unter Alfred Deller — April Cantelo und
Eileen McLoughlin, Sopran; Alfred Deller,
Tenor (Altlage); Wilfred Brown und Gerald
English, Tenor; Maurice Bevan, Bariton.

ITALIENISCHE BAROCKARIEN
für Solostimme, Laute, Cembalo und Viola
da Gamba. 13 Arien von Bertì, Caccini, Do-
nato, Gagliano, Saracini, Scarlatti, Wert und
2 Cembalowerke von Paradisi und Rossi. —
Alfred Deller, Tenor (Altlage); Desmond Dupré,
Laute und Gambe; George Malcolm, Cembalo
AVRS 6085

MONTEVERDI, C.
Il Ballo delle Ingrate. — Alfred Deller, Tenor
(Altlage) — Venus — April Cantelo, Eileen
McLoughlin, Sopran; David Ward, Bariton;
Julian Bream, Laute; Desmond Dupré, Viola
da Gamba; Denis Vaughan, Cembalo; The
Ambrosian Singers. (Einstudierung: Denis
Stevens. Das Londoner Kammerorchester unter
Alfred Deller **AVRS 6069**

PURCELL, H.
Cäcilienode (1692). — Alfred Deller, Tenor
(Altlage); April Cantelo, Sopran; Die Solisten
des Deller-Consorts; The Ambrosian Singers;
Londoner Kammerorchester unter Michael Tip-
pet **AVRS 6068**

30 cm, 33 $\frac{1}{3}$ U. Preis jeder Schallplatte DM.19.—
Im Fachhandel erhältlich

Amadeo-Vanguard Kassel

WALTER SERAUKY

Georg Friedrich Händel

Sein Leben - Sein Werk

Sieben ist erschienen:

V. BAND

Von Händels „Alexander Balus“ bis zum Lebens-
ende (1747 bis 1759), 596 Seiten mit vielen
Notenbeispielen; Leinen mit Schutzumschlag DM
52.—.

Ferner liegen vor:

III. BAND

Von Händels innerer Neuorientierung bis zum
Abschluß des „Samson“ (1738—1743)
948 Seiten mit vielen Notenbeispielen; Leinen
mit Schutzumschlag DM 68.—

IV. BAND

Von Händels „Semele“ bis zum Abschluß des
„Judas Makkabäus“ (1743—1746)
556 Seiten mit vielen Notenbeispielen; Leinen
mit Schutzumschlag DM 52.—

*

Diese Monographie stellt sich in den zunächst
erschienenen Bänden III—V die Aufgabe, Hän-
del als Meister des Oratoriums darzustellen.
Die zu späterer Zeit herauskommenden Bände
I und II werden Händel als Meister der Oper
zum Gegenstand haben.

In biographischer Hinsicht bietet Band III neue
Erkenntnisse über Händels Irlandfahrt, seine
Lebensverhältnisse, den englischen Freundeskreis,
über Händels Verhältnis zu den Frauen, über die
Gesellschaftsstruktur des damaligen England.

Band IV beginnt mit Erörterungen über Händels
Beziehungen zur Antike und schildert anhand
von Werkbetrachtungen „Händel auf der Höhe
des Ruhms“, wobei die Oratorien „Semele“,
„Joseph“, „Herakles“, „Belsazar“ und „Judas
Makkabäus“ besonders gewürdigt werden.

Band V behandelt die Altersoratorien, u. a.
„Alexander Balus“, „Josua“, „Salomo“ und
„Jephta“. In einem abschließenden Kapitel geht
der Verfasser auf Händels musikalisches Schaffen
und seine Nachwirkungen bis zur Gegenwart ein.

Ein unentbehrliches Werk für den Wissenschaftler,
aber auch für den ersten Freund Händelscher
Musik.

Bärenreiter-Verlag

Werkneue Altfidel (Fabrikat Emmo Koch)
Stimmung G-c-f-a-d'-g'- mit Brasil-Bogen
K/N preisgünstig zu verkaufen.
Anfragen unter Chiffre-Nummer M-2381.

Mason-Hamlin-Harmonium

einzigartiges Liebhaberstück, nur noch in drei
Exemplaren vertreten (Gegenstück in Schloß
Friedrichsruh), zu verk. Angeb. unter M-2386.

RUDOLF ERAS

Kandern / Schwarzwald



Meisterwerkstatt für Geigenbau
Zinken / Pommern / Oboen / Traversen / Blodfl.
Feine mensurgetreue Saiten, spez. für Gamben

GERDA BUSONI

Erinnerungen an Ferruccio Busoni

Illustriert, unveröffentlichtes Material pp. 2.— DMW

*Man liest dies Büchlein in einem Zuge und ist ehrlich betört, wenn
es zu Ende ist. (H.S.) - In ihrer anspruchslosen Art, die Anmut und
Wahrhaftigkeit vereint, bilden sie eine herzerquickende Lektüre. (NZZ)*

AFAS MUSIKVERLAG · BERLIN-WILMERSDORF

NEUE STREICHQUARTETTE

Fritz Büchtger: Streich-Quartett II. BA 3227. DM 12.—.

Eine Zwölftonkomposition, die auf zwei gleichgeordneten Reihen ruht, jeweils mit den Tönen G und Cis beginnend. Der Reiz des Werkes besteht darin, daß hier in ganz dünnstimmigem Satz mit vorgegebenem Material ein starker musikalischer Ausdrucksgehalt erzielt wird, der dem Quartett ohne Zweifel eine besondere profilierte Gestalt verleiht.

Johannes Driessler: Streichquartett op. 41/1. BA 3229. Aufführungsmaterial leihw.

Das neue Streichquartett Driesslers reiht drei sehr unterschiedliche Sätze aneinander. Es wird von einem gehaltvollen Adagio eröffnet, dem sich ein federnder und sprühender Scherzosatz im 5/4-Takt anschließt. Das Finale endlich, ein thematisch sehr präzise gearbeitetes Allegro, gibt dem temperamentvoll geformten Werk einen zwingenden Ausklang.

Rudolf Kelterborn: Streichquartett II in drei Sätzen. Stimmenausgabe in Umschlag. BA 3228. DM 6.60. Taschenpartitur (TP 46) DM 4.—.

Das leidenschaftlich bewegte Werk des Burkhard-Schülers basiert bei aller Experimentierfreude auf gedanklicher Zucht und Strenge der Form, ohne dabei auf klangliche Transparenz zu verzichten.

BÄRENREITER-VERLAG KASSEL UND BASEL



KLAVICHORDE

SPINETTE

CEMBALI

HAMMERFLOTEL

überall in der Welt bewundert und begehrt

NEUPERT

BAMBERG · NÜRNBERG

Anfragen nach Nürnberg · Marienortgraben 1



Ihr Musikalienhändler

HOFMEISTER

Notenversand für alle Fachgebiete
Angebote u. Kataloge unverbindlich

BIELEFELD, Obernstraße 15
(EINGANG NEUSTÄDTER STRASSE)

» 1937 verboten — 1959 wieder aufgeführt «

WINFRIED ZILLIG

Das Opfer

Oper in drei Teilen von Reinhard Goering

*Konzertante Aufführung und Sendung des Norddeutschen Rundfunks Hamburg im Sommer 1959.
Musikalische Leitung: Hans Schmidt-Isserstedt.*

„Die Fabel wird ausschließlich vom Pathos des Ethischen gespeist, ein Zug, der in der Partitur exakte Entsprechung findet . . . Die Systematik und die Konsequenz, mit der Zillig sein Material durcharbeitet, schließt Einfall, Abwechslung und Phantasie im herkömmlichen Sinne aus. So verdichtet sich seine Musik an den Höhepunkten zu einer eindrucksvollen Strenge . . . Der Beifall war außerordentlich.“

„Die Welt“ 13. 6. 1959

„Das konkrete Geschehen allein schon greift den Hörer an. Zilligs musikalische Verdeutlichung aber macht die Tragik erst recht fühlbar. Alles hat Zusammenhang — es ist echte Musik, wechselnd zwischen harter Realität und lyrischer Empfindung.“

„Verdener Aller Zeitung“ 19. 6. 1959

„Bei aller Strenge der Verarbeitung vermag sich doch die Kraft des Ausdrucks ungehemmt zu entfalten. Der immer lebendige Rhythmus und die schweren Klangfarben des Orchesters malen alle Empfindungen dieser Tragödie . . . Der sehr gründlichen und souveränen Leitung durch Schmidt-Isserstedt . . . verdanken wir diese nachhaltige Begegnung mit einem eigentümlichen und starken Werk der jüngeren deutschen Komponistengeneration.“

„Hamburger Echo“ 13. 6. 1959

„Menschliche Affekte, die im heulenden Sturm der Polarnacht in den Gesangstimmen verzweifelt aufbrechen oder in dumpfen Farben unheimlicher Klänge versinnbildlicht werden, sind musikalisch faszinierend ausgewertet. Die Aufführung des Werkes, das auch szenisch wiederaufgeführt zu werden verdient, war großartig.“

„Hannoversche Presse“ 19. 6. 1959

„Die Reihe — streng verlaufend — ist meisterlich verteilt. Sie durchschneidet Linie und Akkorde und stellt in dieser sinnreichen Anordnung schöne melodische Phasen, aber auch harmonisch-differenzierte Gleichungen her . . . Die Oper verdiente wieder szenisch aufgeführt zu werden. Das wäre nicht nur eine kulturelle, sondern auch eine menschliche Tat unserer großen Kulturinstitute . . . Die Hörer waren von Werk und Aufführung begeistert.“

„Main-Post“ 16. 6. 1959

BÄRENREITER-VERLAG KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK



NEU BEI BÄRENREITER

Wolfgang Amadeus Mozart: Sinfonie in D („Paziser Sinfonie“) KV 297 (300a) (Urtextausgabe nach der Neuen Mozart-Ausgabe), herausgegeben von Herm. Beck. BA 4727. Part. kart. DM 12.—; V I, II, Va, Vc, B je DM 2.20; 13 Harmoniestimmen je DM 1.70; Taschenpartitur (TP 41) DM 4.50.

Wolfgang Amadeus Mozart: Sinfonie in Es KV 543 (Urtextausgabe nach der Neuen Mozart-Ausgabe), herausgegeben von H. C. Robbins Landon. BA 4723. Part. kart. DM 15.—; V I, II, Va, Vc, B je DM 2.60; 10 Harmoniestimmen je DM 2.—; Taschenpartitur (TP 39) DM 3.50.

Wolfgang Amadeus Mozart: Sinfonie in g KV 550 (1. und 2. Fassung) (Urtextausgabe nach der Neuen Mozart-Ausgabe), herausgegeben von H. C. Robbins Landon. BA 4724. Partitur: 1. Fassung leihweise; 2. Fassung kart. DM 15.—; V I, II, Va, Vc, B (alle Stimmen für 1. und 2. Fassung gleich) je DM 2.60; 7 Harmoniestimmen je DM 2.—, Oboe I, II je DM 4.— (Flöte, Fagotte, Hörner für 1. und 2. Fassung gleich; in den Stimmen Oboe I und II sind 1. und 2. Fassung nacheinander wiedergegeben, Klarinette I und II nur 2. Fassung); Taschenpartitur (TP 40) DM 3.80.

Joseph Haydn: Il Mondo della Luna (Die Welt auf dem Monde), *Dramma giocoso* in drei Akten nach Carlo Goldoni. Italienisches Textbuch DM 2.40.

Jean-Philippe Rameau: Pièces de Clavecin. Zweite und dritte („Nouvelles Suites“) Sammlung der Cembalostücke. Herausgegeben von Erwin R. Jacoby. BA 3801 und 3802. Kart. je DM 8.40. Eine Gesamtausgabe der Pièces de Clavecin von Jean-Philippe Rameau, zusammen mit den vollständigen originalen Textbeilagen des Komponisten und mit mehreren Faksimile-Wiedergaben, ist als Bärenreiter-Ausgabe 3800 erschienen.

Pietro Pontio: Ragionamento di musica (Documenta Musicologica. Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles XVI). Faksimile-Neudruck herausgegeben von Susanne Clercx. Brosch. DM 13.80, Pappband DM 17.60, Perg. DM 28.60.

In dem ersten Abschnitt wird die Musik unter dem Gesichtswinkel ihres philosophischen und mathematischen Gehaltes behandelt, der zweite ist dem Kontrapunkt, den Intervallen, Konsonanz und Dissonanz gewidmet, der dritte den „Modi“- und B-Tonarten, der vierte den Zeitmaßen und „prolationes“. Zahlreiche Notenbeispiele erläutern die Ausführungen, deren Kenntnisreichtum kein modernes Werk übertrifft.

Willy Burkhard: Zehn Lieder für hohe Stimme und Klavier. BA 2089. DM 6.—.

Im Bereich des zeitgenössischen Liedschaffens verdient diese Folge besondere Beachtung, weil sie den Schweizer Komponisten als einen Lyriker erkennen läßt, der den Gehalt des dichterischen Wortes in rhythmischer wie in melodischer Hinsicht feinsinnig aufzuspüren versteht. Die romantisch farbige Klavierbegleitung, die aber vielfach ganz durchsichtig gearbeitet ist, erweist sich dabei als ein wichtiger, mitgestaltender Faktor, der den Eigenstil von Burkhard's Liedschaffen besonders hervortreten läßt.

Georg Friedrich Händel: Kritischer Bericht zu Das Alexander-Fest oder Die Macht der Musik (Hallische Händel-Ausgabe I/1) von Konrad Ameln. Kart. DM 4.20.

Hortus Musicus:

154: Carlo Ricciotti, *Concertini V*, B-dur (J. Ph. Hinnenthal) für vier Violinen, Viola, Violoncello und Bc. Part. DM 6.80, Cembalost. DM 1.80, 7 Streich.-St. je DM 1.20.

155: Carlo Ricciotti, *Concertini VI*, Es-dur (J. Ph. Hinnenthal) für vier Violinen, Viola, Violoncello und Bc. Part. DM 6.80, Cembalost., 7 Streich.-St. je DM 1.20.

Diese prächtige, vollsaftige Barockmusik stellt den Geigern dankbare Aufgaben, ohne die mittlere Schwierigkeit in der Einzelstimme zu überschreiten. Chorische wie solistische Ausführung ist möglich.

156: Christian Erbach, *Canzona* zu fünf Stimmen (Gotttron). Part. m. St. DM 3.20.

Außer den Orgelkompositionen ist an Instrumentalmusik von Christian Erbach nur noch diese 5stimmige Canzona erhalten geblieben. Ihr breiter festlicher Glanz kann auch heute noch bei repräsentativen Veranstaltungen sehr gut zur Wirkung kommen (3 Violinen, Viola, Violoncello).

157: Johann Dismas Zelenka, *Sonata V*, F-dur (C. Schoenbaum) für 2 Oboen (Violinen oder Violine und Oboe), Fagott (Violoncello) und Bc. Part. m. St. DM 9.80.

Unter den wenigen überlieferten Instrumentalwerken von Zelenka nehmen die Sonaten für 2 Oboen und Basso continuo eine Sonderstellung ein. Hier zeigt der Komponist nicht nur sein ganzes bedeutendes kontrapunktisches Können, sondern er experimentiert auch mit gewagten harmonischen Fortschreitungen und rhythmischen Feinheiten.

FÖRSTER



*Meisterhafte Konstruktion
Höchste Präzision und Qualität
Unübertroffener Wohlklang*

AUGUST FÖRSTER

PRODUKTIONSSTÄTTEN FÜR KUNSTHANDWERKLICHEN FLÜGEL- UND PIANOBAU • LÖBAU/So.
DEUTSCHE DEMOKRATISCHE REPUBLIK